

Александар Васић

## САВРЕМЕНА МУЗИЧКА ИСТОРИОГРАФИЈА И ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОШКОГ ПРИСТУПА

(Поводом српског издања другог и трећег тома  
*Оксфордске историје музике Џералда Абрахама*\*)

**Апстракт:** Ако се не рачунају поједина популарније конципирана дела, последњи пут је један инострани преглед опште историје музике на српски језик преведен још 1937. године. Био је то *Увод у историју музике* швајцарског музиколога Карла Нефа. Године 2002–2004. београдска издавачка кућа „Clio“ објавила је други и трећи том *Оксфордске историје музике Џералда Абрахама*. Оцењено је да дуга пауза, као и избор угледног аутора, представљају јаке разлоге да се најновијем издању приступи обимном критичко-аналитичком расправом. Карактер расправе тројак је и интердисциплинаран: музиколошки, филолошки и библиографски. У првом делу рада анализира се и тумачи пишичев методолошки поступак – дискутабилан и с обзиром на претпостављену читалачку публику. У другом се подносе анализа и вредновање српског превода двеју наведених књига и на примерима показује одсуство коментара и обраде изворног штива у српском преводу.

**Кључне речи:** Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, историја музике – приручници, музичка историографија – методологија, књижевни и стручни преводи – критика, Весна Микић.

Предузимљива београдска издавачка кућа „Clio“ једна је од припадница малобројне породице овдашњих издавача који негују преводну и домаћу музиколошку литературу и музичку периодику. Поред часописа „Музички талас“, покренутог пре више од једне деценије и објављене тридесет три свеске, „Clio“ је издао и тринаест књига о музици – аутори су са српског, енглеског, шпанског, француског и руског језичког подручја.<sup>1</sup>

\* Džerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, knj. II–III. Prevela s engleskog Vesna Mikić. Poglavlja 16. i 17. druge knjige preveo s engleskog Miloš Zatkalik. Clio (Biblioteka „Ars musica“), Beograd 2002–2004, 525 + 484 str.

<sup>1</sup> Реч је о едицији „Ars musica“ и о следећим писцима и насловима: Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, 1996; Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, 1998; Berislav Popović, *Muzička forma i smisao u muzici* (suizdavač: Kulturni centar Beograda), 1998. (Књигу покојног професора Поповића на енглески је превео Милош Заткалик; под насловом *Music Form or Meaning in Music* исти издавачи објавили су је исте године када и српски изворник.) Vera Ikononova,

Пре четири године „Clío“ је отпочео да објављује српски превод *Крајње оксфордске историје музике* Џералда Абрахама.<sup>2</sup> У међувремену, овај подухват је окончан: године 2002. појавио се други, а 2004. и трећи, завршни део овога волуминозног музичкоисторијског компендијума.

Други том српског издања Абрахамове *Историје* започиње приказом европске музичке уметности у доба реформације и контра-реформације. Методолошку основу ауторовог излагања историје музике чини истовремена примена трију начела: хронолошког, жанровског и аксиолошког. Тако се у другој књизи најпре сусрећемо с карактеристикама и диметима световне песме и инструменталне музике од (приближно) 1560. до (око) 1610. године. Следећа четири штива прате музичка збивања од 1610. до 1660. године, и то на подручју световне песме, оперске литературе, инструменталних жанрова и различитих врста и облика духовне музике. Наредна четири поглавља окренута су музичким стремљењима и променама које су обележиле период од 1660. до 1725. године („Ширење опере“, „Световна вокална музика“, „Духовна музика“, „Инструментална музика“). Нове четири целине анализирају, тумаче и вреднују европску музику која је настајала у XVIII веку, од 1725. до 1790. године: „Промене у опери“, „Оркестарска и камерна музика“, „Музика за клавијатурне инструменте или са њима“ и „Духовна музика“. Други том *Оксфордске историје музике* затварају два екскурса о ваневропским музичким културама: „Музика Индије“ и „Музика источне Азије“.

Трећа књига садржи ауторов поглед на музичку историју XIX и XX столећа. У првих шест текстова обрађена су европска музичка

---

*Živojin Zdravković i zlatna epoha Beogradske filharmonije* (suizdavač: Jugokonzert), 1999; Manuel de Falja, *Zapisi o muzici i muzičarima*, prevela sa španskog Biljana Bukvić, stručna redakтура Hristina Medić, 2001; Anri Torg, *Pop i rok muzika*, prevela s francuskog Ivana Mirković, stručna redakтура Petar Janjatović, 2002; Džeremi Judkin, *Muzika u srednjovekovnoj Evropi*, prevela s engleskog Ivana Perković, 2003; Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici*, preveo s ruskog Zoran Buljugić, stručni redakтор Ivana Perković-Radak, 2004. и Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, 2004. Овоме попису ваља придружити и три књиге *Оксфордске историје музике* Џ. Абрахама. Библиотеку „Ars musica“ и часопис „Музички талас“ уређује музиколог и музички критичар Христина Медић, музички уредник на Трећем програму Радио Београда.

<sup>2</sup> Енглески изворник објављен је као једнотомно издање на близу хиљаду страница: Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*. Oxford University Press, Oxford – New York 1979. Reprinted 1985. Из практичних, ваљаних разлога наш издавач се определио да Абрахамово дело објави у три одвојене књиге, у погоднијем формату, а и у атрактивнијој опреми него што је то случај с енглеским издањем. Први део српског издања обухватио је низ од првих десет поглавља енглеског оригинала: Džerald Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, knj. I. Preveo s engleskog Miloš Zatkalik, 2001.

кретања од 1790. до 1830. године: опера, оркестарска дела, камерне врсте, клавирска продукција, соло песма и хорска музика. Циклус од четири наредна излагања читаоцу приближава, опет, оркестарски, оперски, хорски и клавирски звук, али сада за раздобље оивичено годинама 1830. и 1893. Издвојено поглавље преноси слику декаденције романтичке епохе, на прелому XIX и XX века (1893–1918). Писац је потом дао свој последњи интерлудијум о ваневропским музичким традицијама: „Музика црне Африке и Америке“. Уметничким токовима најновијег, модерног времена баве се два завршна поглавља: „Музика између два рата (1919–1945)“ и „Укрштања након 1945“.

Обе књиге снабдевене су индексима имена, наслова музичких, књижевних и других дела, као и музичких појмова и термина. Трећи том доноси још и изузетно вредан додатак који потиче из оригиналног издања. Наиме, различити музиколози, специјалисти за поједина раздобља, теме и композиторе, саставили су селективну и критичку библиографију извора и литературе. Тако је постигнут највиши ниво музиколошке компетенције и обавештености; студент, као и сваки читалац који није професионални научник, овим регистрима добио је јасне и издашне путоказе за даља трагања по непрегледном мору музичкоисторијске литературе.

Поводом објављивања првог тома српског превода *Оксфордске историје музике* били смо иступили са шире постављеном критичком анализом.<sup>3</sup> Овом приликом изнећемо основне напомене које се односе на други и трећи том Абрахамовог дела.

Одиста, тешко је дати правилну оцену ових двеју књига које се сада нуде српском читаоцу.

У тренутку појављивања првог, оригиналног издања *Оксфордске историје музике*, Џералду Абрахаму било је седамдесет пет година. Иза њега је био живот испуњен дубоком пасијом према музичкој уметности, као и огромном радном енергијом која га је непрестано водила у сусрет новим сазнањима, новим и ванредно разноврсним истраживањима.<sup>4</sup> *Оксфордска историја музике* дело је ерудите, писца енциклопедијског знања и префињеног музичког укуса. Засењујућа је била Абрахамова способност асимилације знања о музичким композицијама из готово свих епоха европске музичке повести, а та је асимилација била праћена истанчаним доживљајем музичког уметничког

<sup>3</sup> Уп. А. Васић, *Крајња оксфордска историја музике*. Музикологија, Београд 2002, бр. 2, стр. 302–317.

<sup>4</sup> Био-библиографске податке о Абрахаму доноси енциклопедијска јединица: David Lloyd-Jones, „Abraham, Gerald (Ernest Heal)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1. Edited by Stanley Sadie. MacMillan Publishers Limited, London 1980, pp. 21–22.

дела и његове естетске структуре. Укрштај дара и учености, врхунског знања и непосредно испољеног естетског доживљаја – то је оно што плени пажњу читалаца ове *Историје*. Тај сплет нашао је израза и у ауторовом стилу. Може се дискутовати о многим аспектима Абрахамове књиге, али у њој нема онога што неретко умртвљује научну прозу – нема сувопарности. Није значајно само оно што садржи једна историја музике; важно је и то како је написана.

Иако музиколошко, научно дело, *Оксфордска историја музике* Цералда Абрахама изграђена је на својеврсном наративном поступку, што код читалаца производи утисак лакоће и угодности. Томе свакако доприносе и ауторов изразити смисао за хумор и освежавајућа језичко-стилска средства. Ненаметљиво, контролисано и повремено, Цералд Абрахам зна да одмори свог читаоца духовитим исказом, да га пресретне хиперболом, да га привуче одлично погођеним, јарким синтагмама. Све је то нашло експресивног одзвука и у српском преводу његовог дела.

Тако, примерице, када говори о енглеској музици за виолу, у XVII веку, и о стваралаштву Џона Џенкинса, Абрахам духовито поручује: „... Џенкинс је неговао значајну разноврсност стилова која не треба да се припише само његовој дуговечности“.<sup>5</sup> Надахнутим стилским склоповима писац успева да дискурзивну нарацију обогати књижевном димензијом. Естетизовани сегменти текста привлаче пажњу и тако задржавају читаочеву мисао; они постижу да читалац лакше и трајније усвоји (и) оно што би му замореном бујицом музичкоисторијских чињеница можда промакло да је казано равнодушно, односно на стилски неутралан начин. Ипак, промишљен и економичан, Абрахам не злоупотребљава стилска изражајна средства, делујући тако још уверљивије на своје читаоце.

Многе ће чињенице напустити активну читаочеву меморију, али не и она да је Моцартова *Ојмица из сараја* „заснована на *бестидној адаптации* истог либрета“ према којем је претходно компоновао Јохан Андре.<sup>6</sup> Књижевни полет налазимо и у осврту на Моцартов

<sup>5</sup> Уп. други том, стр. 172–173. У енглеском изворнику, издање из 1985. године, стр. 333: „... Jenkins commanded a considerable variety of styles not to be accounted for solely by his longevity...“ (Српско издање штампано је латиницом. Пошто је писмо часописа *Музикологија* ћирилица, а пошто, такође, не постоје текстолошки разлози с којих би цитате из београдског издања требало давати оригиналним писмом, бићемо практични и до краја нашег рада све одломке из превода другог и трећег тома писаћемо ћирилицом. И још једно упутство: приликом навођења одломака или примера из српског издања *ОИМ*, служићемо се скраћеницама. Римским бројем означаваћемо том, а арапским страницу српског издања.)

<sup>6</sup> II/354; изворник, стр. 474: „But poor André’s *Singspiel* was to be totally overshadowed ... by Mozart’s *Entführung aus dem Serail*... based on a shameless adaptation of the same libretto“. (Подвлачење у српском цитату: А. В.)

*Клавирски концерти у А-гуру*, KV 488, који је описан као „ненадмашно љубак“.<sup>7</sup> Мали су изгледи да би се (последњи) *Концерти за клавир и оркестар*, у В-гуру, KV 595, истог композитора, могао суптилније дочарати него онако како је то учинио инспирисани Абрахам: „уморна лепота“.<sup>8</sup> Довољно је да читаоца заустави следећа мисао, па да на њега пређе Абрахамов ентузијазам за Бетовенову камерну музику: „Бетовен понекад достиже такве висине да му је тешко да са њих сиђе“.<sup>9</sup> Памти се и „дивље преувеличана употреба педала“ у оргуљским композицијама предромантичара Јохана Готфрида Митела,<sup>10</sup> али и „анђеоска фриволност“ Моцартове *Клавирске сонате у Ес-гуру*, KV 282.<sup>11</sup>

Абрахам пише живо и сугестивно. Левеов ораторијум *Палестрина* остаће у сећању познавалаца Абрахамове *Историје* можда највише због неочекиваности и пластичности следећег коментара, односно призора: „Композиторова супруга слушала ју је на вратима катедрале и одмах се придружила“.<sup>12</sup> Обојено дискретном и доброћудном иронијом, приповедање у исти мах и учтиво одмакнуто и с читаоцем присно, ведром чини алинеју о Едварду Григу: „Григова веридба (и касније) венчање са певачицом... пружили су му доживотни повод за писање песама“.<sup>13</sup> Типично енглеске, „емпиристичка“ резервисаност и децентна, шармантна иронија, освајају читаоца који је стигао до пасажа о цезу: „Био је то цез, реч за коју је пронађено и сувише извора порекла да би се веровало било којем од њих.“<sup>14</sup> Чак и окретање тзв. биографској методи, поступку који следбеници модерних методологија у проучавању уметности држе у трајној немилости, доприноси живости Абрахамове наративе: „[Брукнерова *Муса у f-молу*] у извес-

<sup>7</sup> II/391; оригинал, стр. 504: „... the A major K. 488 belongs structurally to the 1784 group though it overshadows the best of them by its surpassing loveliness“. У српском преводу стоји погрешно: изненађујуће љубак.

<sup>8</sup> II/392; оригинал, стр. 504: „... the tired beauty of K. 595...“

<sup>9</sup> III/71; оригинал, стр. 622: „Beethoven sometimes reached such heights that he found it difficult to descend from them“. Реч је о *Клавирском трију у В-гуру*, опус 97, *Виолинској сонати у Г-гуру*, дело 96, као и о два соната за виолончело и клавир, оп. 102.

<sup>10</sup> II/407; оригинал, стр. 516: „... a wildly exuberant pedal-study“.

<sup>11</sup> II/413; оригинал, стр. 522: „... wonderful consoling adagio first movement of K. 282, which dissolves into angelic frivolity in its eleventh bar.“

<sup>12</sup> III/232; изворник, стр. 747: „*Palestrina*... naturally hinges on the Council of Trent with the performance of a fragment of the 'Missa Papae Marcelli' opening Part III, the composer's wife listening at the cathedral door and presently joining in...“

<sup>13</sup> III/294; изворник, стр. 791: „Grieg's betrothal (and later marriage) to a singer... gave him a lifelong inducement to write songs“.

<sup>14</sup> III/327; изворник, стр. 818: „This was jazz, a word for which too many origins have been found for any of them to be credible“.

ној мери је аутобиографска, јер је повезана са композиторским нервним сломом и опоравком од њега“.<sup>15</sup>

И чисто стручни аспект *Оксфордске историје музике* упућује на пишчеву склоност према крајњој сведености и прегнантности израза. У само једној реченици енглески музиколог мајсторски је оцртао декаденцију која ће захватити италијанску барокну оперу онда када је буде преплављила празна виртуозност: „Центар пажње померен је од драме ка песми и, ускоро, од песме ка певачу“.<sup>16</sup> Опет у брзом ходу, концизним напоменама, Абрахам је описао епохалну кризу западне музике коју је најавио Шенберг: „Са изгубљеним осећајем за тоналитет нестале су тоналне тензије на којима су почивале старе методе, баш као што су и напетости изазиване дисонанцама постале беживотне“.<sup>17</sup> Поново у вези са Шенбергом, писац ефикасно поставља „дијагнозу“: „... оно што је [Шенберг] описао као 'еманципацију дисонанце' онемогућило је подизање и опадање тензије у музичком току“.<sup>18</sup> Изврстан познавалац руске музичке и културне историје, аутор веома једноставно, јасно и тачно оживљава историјски тренутак у којем се појавио Александар Скрјабин: „Типични руски интелектуалац тог периода политичке репресије, када је оптимистички позитивизам шездесетих година XIX века одавно био превазиђен ескапистичким религиозним, филозофским или уметничким култовима, Скрјабин је почео да компоује изузетне клавирске минијатуре“.<sup>19</sup>

Па ипак, читаоце *Оксфордске историје музике* Абрахам ставља пред велике тешкоће.

Примећено је да и најутанчанији укус има своје ђуди. Стога се нећемо широком естетичком елаборацијом супротстављати писцу који је *Клавирску сонату у F-гуру*, опус 54 – једну од најмање особених композиција унутар Бетовеновог канона – доживео као „љупку“.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> III/241; изворник, стр. 753: „Bruckner's F minor Mass was to some extent autobiographical, connected with a nervous collapse and his recovery from it...“

<sup>16</sup> II/206; изворник, стр. 359: „The focus of interest had shifted from drama to song and was soon to shift from song to singer“.

<sup>17</sup> III/301; изворник, стр. 798: „With sense of key lost, the tonal tensions on which the methods depended no longer existed – just as the tensions produced by dissonance had become flaccid“.

<sup>18</sup> III/314; оригинал, стр. 807: „... what he described as the 'emancipation of dissonance' made the heightening and relaxation of tension impossible“.

<sup>19</sup> III/303; изворник, стр. 799: „A typical Russian intellectual of the period of political repression when the optimistic positivism of the 1860s had long been superseded by escapist religious, philosophical or artistic cults, Scriabin began by composing exquisite piano miniatures...“

<sup>20</sup> Оригинал, стр. 630: „... during 1804–5 came three separate sonatas, of which delightful two-movement Op. 54 in F seems crushed between its two great neighbours,

Зажалићемо што се без коментара прешло преко *Концерта за клавир и оркестар у Es-гуру*, KV 271, Моцартовог ремек-дела које се доима колико изванредном лепотом, толико и крупним померањима параметара музичког уметничког поступка.<sup>21</sup> Увек брижљив према реалијама, Абрахам је такав и према ванмузичким чињеницама. Ипак, заводљива је у својој недовољној прецизности успутна ауторова констатација да је „пољски језик одувек негован као књижевни“.<sup>22</sup> (Познато је да су први пољски књижевни текстови писани латински; да тек с краја XIV и почетка XV века потиче *Флоријански џсалтир*, најстарији у целини сачувани споменик на пољском језику, као и да се о пољском књижевном језику може говорити тек од зрелог XVI века.)<sup>23</sup> Но наведени, као и други, слични примери, које овде нећемо износити, припадају реду детаља. Није умесно потенцирати их – темељни проблеми *Оксфордске историје музике* леже на другом месту.

У XX stoleћу проучаваоци уметности били су веома склони трагању за теоријским моделима. Својеврстан одјек тих методолошких превирања чујан је и на страницама Абрахамове књиге. Премда писана без посебних, а нарочито без високих теоријских амбиција, ова *Историја музике* одступа од методологије/концепције на коју је већина (наших) читалаца навикнута.

Џералд Абрахам је у предговору јасно поставио свој циљ: утврдити и приказати, на сажет начин, главни ток, односно матицу западне

---

the brilliant and powerful C major, Op. 53... and F minor, Op. 57, universally known as the 'Appassionata'..." Ништа се не мења ако се *delightful* преведе као дивна, красна, сјајна, дражесна итд.

<sup>21</sup> Изостало је задржавање на овој знаменитој композицији, она је само споменута у другом тому Абрахамове *Историје*, стр. 384: „... тада [средином 70-тих година XVIII века] [Моцарт није] компоновао симфоније или гудачке кватерте, а написао је само два концерта за чембало, KV 238 и 271“. (Изворник: стр. 498.) Упечатљиву анализу *Концерта* KV 271 дао је Чарлс Розен: *Klasični stil: Hajdn, Mocart, Betoven*. Preveli Branka Lalić i Ivan Stefanović. Nolit (Biblioteka „Književnost i civilizacija“), Beograd 1979, str. 246–266.

<sup>22</sup> III/109; изворник, стр. 651: „Polish had always flourished as a literary language...“ Недовољно је прецизан Абрахам и ако се глагол *flourish* преведе дословно: цветати.

<sup>23</sup> Видети, на пример, Гордана Јовановић, „Почеци и развој полонистике на Београдском универзитету“, [у:] *Сто година полонистике у Србији*. Зборник радова са јубиларног научног скупа, јануар 1996. Филолошки факултет (Катедра за славистику) – Славистичко друштво Србије, Београд 1996, стр. 14. Видети и уводно потпоглавље „Prvi tekstovi“ у прегледу историје пољске књижевности др Здравка Малића: „Poljska književnost“, *Povijest svjetske književnosti*, knj. 7. Uredio Aleksandar Flaker. Mladost (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1975, str. 123–126. О пољском књижевном латинизму видети: Maria Cytowska, *Stvaralaštvo na latinskom jeziku u Poljskoj od najstarijih vremena do kraja 18. stoljeća*. (Pregled). Latina et Graeca, Zagreb 1975, br. VI, str. 25–44.

музичке историје и традиције.<sup>24</sup> Да би се ефикасно примакао својој мети, писац је одабрао методолошка оруђа која су му се учинила нај-прикладнијима. Одлучио је да кроз одређене хронолошке пресеке сагледа појаву, трансформацију и унапређење музичких родова и врста. Али не треба мислити да је Абрахаму основни циљ историјска морфологија; њега, *de facto*, занима аксиологија. Наиме, у потрази за главним таласом западне музике Абрахам се задржава на оним земљама, нацијама, композиторима и, највише, самим уметничким остварењима који су у датом временском раздобљу представљали аксиолошку доминанту европске музике.<sup>25</sup>

Интензиван развитак методологије културноисторијских дисциплина у XX веку ставио је свој печат и на музичку историографију. То се нарочито опажа на примеру сложених питања периодизације музичке историје. Идеја да стилскоисторијски приступ није у свему адекватан, да он представља „насиље“ над „тоталном“ стварношћу изабраног музичкоисторијског раздобља, над његовом комплексношћу и привидном контрадикторношћу, оставила је специфичног трага и у *Историји* Ц. Абрахама.<sup>26</sup> Збиља, енглески музиколог нигде не говори о постојању наднационалних стилских формација као што су барок, рококо, класицизам, импресионизам итд. Његова визија историје музике као да искључује такве категорије.

Међутим, Абрахамов читалац има разлога и права да буде збуњен. Јер, изгледа, аутор ипак не може без наведених стилскоисторијских одредница, само што је његова употреба тих појмова и термина толико заобилазна, неразрађена и несистематска да постаје проблематична.

Наиме, када треба проговорити о одређеној музичкој композицији, писац се најчешће задовољава освртом на необичности уметничког поступка, на уметнички и технички апартна места и решења. Он

<sup>24</sup> Уп. Dž. Abraham, *Oksfordska istorija muzike*, knj. I... str. 5–7. Оригинал: стр. [V–VI].

<sup>25</sup> О томе сведоче и највидљивији слојеви Абрахамове концепције. На име, европску музику XVII и XVIII века аутор је описао као „Превласт Италије“, док је XIX столеће обухваћено формулом „Превласт Немачке“.

<sup>26</sup> Било би, међутим, погрешно тврдити и мислити да је опис уметничке историје преко термина за стилскоисторијска раздобља највише оспоравани од свих могућих приступа. Баш супротно, то је један од најраширенијих модела периодизације, а заговарају га и најистакнутији међу представницима модерне методологије у науци о књижевности. Видети, на пример: Rene Velek, *Kritički pojmovi*. S engleskog preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Savezni zavod za proučavanje školskih i prosvetnih pitanja – „Vuk Karadžić“, Beograd 1966: „Pojam baroka u književnom znanstvu“, „Postskript“, „Termin i pojam klasicizam u književnoj istoriji“, „Pojam romantizam u književnoj istoriji“, „Preispitivanje romantizma“, „Pojam realizma u književnom znanstvu“, str. 47–166; Isti, *Termin i pojam simbolizam u istoriji književnosti*. Prevela Mirjana Detelić. Savremeni, Beograd, maj – jun 1983, god. XXIX, knj. LVII, sv. 5–6, str. 397–415.



највише воли да баци брз поглед на какав пикантан хармонски, полифони, формални, мелодијски, ритмички, оркестрациони, динамички обрт, детаљ или нијансу. Ипак, његов коментар укључује и лапидарне примедбе о стилу. Јесте, ниједанпут се у *Оксфордској историји* не јављају синтагме *музички барок* и *музички рококо*, али се зато ређају метафорични изрази које би историчар склон стилскоисторијској методологији без двоумљења заменио термином *рококо*.<sup>27</sup>

Тако у другом тому, тамо где се улази у разговор о различитим музичким појавама века просвећености, Џералд Абрахам се окреће појмовима које нигде не дефинише и које уопште не развија. Узорак из Клерамбоове кантате „Острво Делос“ енглески историчар наводи као карактеристичан за „ватоовски правац“.<sup>28</sup> Стручњаку је јасно да је реч о рококоу, али и музиколог и тзв. обични читалац до краја књиге остају ускраћени чак и за једно једино, најнеопходније обавештење о одликама „ватоовског правца“, односно рококоа. (Или писац мисли да ће слободнијим, асоцијативним, на специфичан начин чак и прецизним изражавањем привући мање стручног читаоца, на кога, видећемо касније, рачуна његова књига?) Када треба скренути пажњу на удео украса у фактури Купренових свита за клавсен, каже се да су те композиције „... богато орнаментисане у суштински француском маниру изведеном из свирања на лаути“.<sup>29</sup> Зар су толико велике методолошке предности синтагме „француски манир“, и националне и техничке перспективе коју она сугерише, над музиколошки и методолошки ширим термином рококо? (Нисмо изгубили из вида да овде „француски манир“ има историјско и техничко значење које надилази XVIII век и епоху рококоа. Али се питамо: да ли би се „истина“ о Купрену обухватније досегла када би се његов орнаментални стил положио у шири контекст не само француске, него и европске музике – синхронијски и дијахронијски?) Доцније, једнако у вези с XVIII веком, Абрахам пише о „уношењу [у оркестарску музику после 1725. године] елегантне и сентименталне орнаментације (која је одражавала општу друштвену климу)“, али не експлицира о којој је и каквој клими реч.<sup>30</sup> Као што је познато, о рококоу као стилској формацији мишљења су подељена, али се вероватно ниједан музиколог, истори-

<sup>27</sup> Разуме се, реч барок јавља се у насловима препоручене музиколошке литературе, на крају трећег тома, али то нема везе с Абрахамовом методологијом.

<sup>28</sup> II/244; изворник, стр. 389: „Typical of the 'Watteauesque' vein common to so many *cantates françaises* is this passage from *L'Isle de Délos* in Clérambault's third book (1716)“. Иза овога следи илустративни нотни пример.

<sup>29</sup> II/305; изворник, стр. 436: „... all are profusely ornamented in the essentially French lute-derived manner“.

<sup>30</sup> II/366; изворник, стр. 484: „Symptomatic of the new style [was]... the infusion of elegant and sentimental ornamentation (reflecting the general cultural climate).“

чар ликовне и примењене уметности и историчар књижевности, не би устручавао да рококоом означи барем (одговарајућу) друштвену и културну климу.

Посеже Џералд Абрахам и за „галантним концертом“ (Јохана Кристијана Баха), а да пред читаоца никада не ступи са дескрипцијом и дефиницијом ни галантног концерта као стилскоформалне категорије, а ни (од концерта ширег појма) галантног стила, као једног од двају огранака рококоа.<sup>31</sup> Поступак се понавља и у вези с тзв. осећајним стилем епохе рококоа. Код Абрахама читамо: „Велики број Галупијевих соната за чембало... припада свету елеганције и 'осећаја', као и свету опере буфо“.<sup>32</sup> Реч осећај стављена је под знакове навода, јер, очито, интерпункција треба да акцентује природу и проблематичну „дубину“ музичког сентиментализма друге половине XVIII столећа. Али се о одликама осећајности или, свеједно, „осећајности“ не расправља. Иако у другом тому постоји чак и потпоглавље под насловом „Пасија и ораторијум у доба осећајности“,<sup>33</sup> нема код Џералда Абрахама (целовитог) погледа на „време осећајности“, на *empfindsamer Stil*, не дознајемо колико је овај правац трајао, ко су његови главни носиоци, које су његове доминантне (или све) музичке врсте, не пописује се инвентар његових музичких и техничких средстава. При оваквом поступању не вреди се надати паралелној линији која се могла повући према покрету *Sturm und Drang* у немачкој књижевности – с добрим разлозима његов музичкоисторијски еквивалент управо би могао бити тзв. осећајни стил. Постоје код Абрахама и рококо цркве,<sup>34</sup> али се упорно заобилази расправа о постојању, трајању, распростирању, изражајним средствима и естетици музике рококоа.

Неко би могао претпоставити да је Џералд Абрахам опрезан према термину рококо зато што ово питање није у музикологији до краја савладано. Али није посредни тај разлог, јер се Абрахам не изјашњава ни о музичком класицизму, неспорном музиколошком појму и терми-

<sup>31</sup> II/379: „Формално, [клавирски концерти Јохана Кристијана Баха] показују утицај замисли сонатног облика на галантни концерт“. Изворник, стр. 494: „Formally they demonstrate the infiltration of the sonata-form idea into the *galant* concerto...“

<sup>32</sup> II/403–404; енглески оригинал, стр. 514: „Galuppi's very large number of harpsichord sonatas... belong to the world of elegance and 'sensitivity' – and also of *opera buffa*“.

<sup>33</sup> II/434–438; оригинал: стр. 539–542.

<sup>34</sup> II/428: „Католички дворови... волели су да њихова црквена музика буде једнако католичка и театарна као што су биле и њихове рококо цркве...“ Изворник, стр. 534: „The Catholic courts... liked their church music to be as colourful and theatrical as their rococo churches...“ За нашу тему није од значаја преводиочева омашка у вези са преводом придева *colourful*.

ну. Употреба термина *класични*, *класичарски* или *класицистички музички стил* спорадична је, неелаборирана, лишена историјске перспективе. О Моцартовом *Клавирском концерту у С-дуру*, KV 467, читамо да је то дело „у целини класичарски озарено“.<sup>35</sup> Као сегмент дебате о Бетовеновим гудачким квартетима *Разумовски* појављује се и „класични камерни музички стил“.<sup>36</sup> Само онај ко познаје ова дела и коме је музикологија струка моћи ће да наслути латентни садржај који провирује иза пишевих кратких „сигнала“. Стиче се утисак да аутор *Оксфордске историје музике* примарно рачуна с читаочевом интуицијом и претходним, у другим приручницима скупљеним знањима. Јер Абрахам нигде не представља одлике и координате бечког класичног стила. Необичном тишином покривено је све оно што би чинило жељени и потребни репертоар података о класицизму: ћути се о хармонском језику класицизма, о обликотворним принципима, мелодици, ритму, динамици, систему родова и врста. Нигде нема јасне и минимално развијене информације, нигде ни аналитичког а ни синтетичког, обухватног погледа на класични стил. Разуме се, изостао је и претрес тако значајног питања као што је статус музичког класицизма унутар упоредне историје уметности а с обзиром на подражавање античким узорима које се, по природи ствари и за разлику од књижевног класицизма, не може довести у везу с музичким класицизмом. Абрахам региструје, опет без икаквог објашњавања и задржавања, и псеудокласицизам (*Треће симфоније* Николаја Римског-Корсакова);<sup>37</sup> у *Оксфордској историји* се наилази и на „царски класицизам“ једног Спонтинија.<sup>38</sup> Али класицизма као идеје, као стила, као раздобља, као стилског правца или стилске формације – напосто нема. Или, тачније речено: писац о томе неће да говори и препушта свом читаоцу да се сам сналази како зна и уме. Добро би било да је корисник одраније упознат са свима битним карактеристикама рококоа и класицизма, јер се иначе доста тешко може разабрати у *Оксфордској историји музике*.

С обзиром на овакво ауторово држање према читаоцима, односно с обзиром на одустајање од разјашњавања и разлагања темељних стилских појмова (који су му, показало се, ипак потребни), главна изненађења тек долазе. Склопивши корице другог тома *Оксфордске историје музике* и стигавши до краја XVIII века, читалац би овако

<sup>35</sup> II/391; изворник, стр. 504: „... the work as a whole is as serenely classical...“

<sup>36</sup> III/ 70; оригинал, стр. 622: „... the classical chamber-music style...“

<sup>37</sup> III/159; оригинал, стр. 690: „... Rimsky-Korsakov's Third Symphony... is a dry and colourless essay in pseudo-classicism...“

<sup>38</sup> III//18; изворник, стр. 582, потпоглавље под насловом „Spontini and 'Empire classicism'“. С обзиром на то да се овде ради о Наполеоновој епоси, *Empire classicism* би се можда боље превео као *ампир-класицизам*. Захваљујемо академику Ивану Клајну за ову сугестију.

могао да резимира своју лектуру: писац жели да избегне размишљање о европској музичкој повести XVII и XVIII века као сукцесији или паралелном животу барока, рококоа и класицизма, он не жели стилски приступ и терминологију; повремено се, ипак, обраћа наведеној појмовној апаратури, али разлози тог истовременог (факултативног и минималног) прихватања и темељног одбијања нису увек прозирни. Али како разумети то што трећи том *Оксфордске историје музике* отпочиње уводом у романтизам? Термин романтизам, као и облици предромантизам и проторомантизам јављају се на неколиким местима,<sup>39</sup> а трећа књига садржи чак и поглавља и мање деонице текста под оваквим, карактеристичним насловима: „Романтична опера комик“, „Романтична Белинијева меланхолија“, „Освит немачке романтичне опере“, „Романтични концерт“, „Италијанска романтична опера“, „Немачка романтична опера“, „Романтична клавирска музика (1830–1850)“, „Налет романтичних песама“, „Пропадање и пад романтизма (1893–1918)“, „Повлачење од романтичне неумерености“. <sup>40</sup> Узимајући у обзир чињеницу да Абрахам у продужетку треће књиге неће приступити на исти или сличан начин импресионизму или експресионизму<sup>41</sup>

<sup>39</sup> II/407: „Мител је био усијана глава предромантизма...“ (Оригинал, стр. 516–517: „Müthel was a hothead of proto-romanticism...“) Проторомантизам сусрећемо и у вези с Вилхелмом Фридеманом Бахом (II/411, изворник, стр. 520). О предромантизму (али је реч стављена под знакове навода) Абрахам говори у вези с лаганим ставом Бетовенове *Клавирске сонате у В-гуру*, оп. 22. Предромантички је – сада дословно – лагани став Бетовенове *Сонате у G-гуру*, опус 31, бр. 1; уп. III/80, изворник, стр. 630. И иначе несклон разврставањима, Абрахам читаоца не снабдева увидом у однос између појмова предромантизам и осећајни стил. Да ли су то, према његовим схватањима, синоними или су посредни две различите историјске категорије? А то је круцијално питање европске музике друге половине XVIII и раног XIX века.

<sup>40</sup> Енглески наслови: „Romantic *opéra comique*“, „The romantic melancholy of Bellini“, „The dawn of German romantic opera“, „The romantic concerto“, „Italian romantic opera“, „German romantic opera“, „Romantic piano music: 1830–50“, „The spate of romantic *Lieder*“, „The decline and fall of Romanticism (1893–1918)“, „The retreat from romantic excess“. С обзиром на смисао Абрахамове употребе придева *romantic*, у свим наведеним случајевима адекватан превод био би *романтички* или *романтичарски*.

<sup>41</sup> Дистанцију према експресионизму као техничком музиколошком, односно музичкоисторијском термину Абрахам демонстрира тиме што ову реч окружује толико му омиљеним наводним знацима. Одломак у којем пише о Шенбергу, Веберну, Бергу и Бартоку носи назив: „Експресионистичка криза“ (в. III/313–315; у изворнику: стр. 807–808: „The crisis of 'Expressionism'“). Абрахамова скепса шири се и на експресионизам као *terminus technicus* науке о књижевности. На крају поменутог потпоглавља, онда када прелази на Бартокову оперу *Замак Плавобрадог*, Абрахам каже: „То је 'експресионистичка' драма коју је песник Бела Балаш засновао на Метерлинковој драми“; уп. III/315, изворник, стр. 808: „But *Bluebeard's Castle* is an 'expressionistic' drama which the poet Béla Balázs had based on Maeterlinck...“

– као што нигде није обрадио ни барок, рококо ни класицизам – долазимо до колико необичне толико и неизбежне констатације да је романтизам једини стилски правац који је он издвојио и којем је дао истакнуто место у својој слици историје европске музике.<sup>42</sup>

Далеко смо од намере да енглеском музикологу замерамо то што своју књигу није засновао на стилскоисторијском приступу. Доиста, не мора се историја музике нужно приказати кроз еволуцију и трансформацију стилова. Није, дакле, невоља у томе што је Абрахамова концепција релативно неуобичајена, већ је проблем у пишемом кокетирању с недоследношћу. Оставимо по страни то што сваки приступ захтева одређене жртве, редукције, па и поједностављивања. (Уосталом, код Абрахама жртве нису мале: пишући концизну историју музике, пратећи само тзв. главни талас западне традиције, писац се у одређеним периодима одрекао читавих делова европског континента. О томе смо писали у приказу првог тома Абрахамовог дела.<sup>43</sup>) Ако се сложимо с тим да се од књиге тзв. сазнајног типа по дефиницији очекује инструктивност, то не значи да се аутору ускраћује право да пише на нестандардан начин и да има захтева према својој публици. Али права на слободу и оригиналност не искључују методичне обзире према онима којима се обраћамо. Један приручник из историје музике не би себи смео да допусти оволику недореченост, оволика подражавања и овакву врсту каприциозности. Чудно је да писац није помислио на то да читаоцу треба олакшати, било тако што би сâм исписао одговарајућа објашњења, било тако што би у тренутку посезања за стилскоисторијским терминима спустио, у напомену, обавештење о музиколошким студијама у којима се разлучују термини које он необавезно употребљава.

На овом месту долазимо до централног питања *Оксфордске историје музике* Цералда Абрахама: коме је ова књига заправо намењена?

Ни након пажљивог, подробног читања другог и трећег тома није се појавио убедљив разлог који би нас удаљио од закључка изнесеног поводом српског издања прве књиге Абрахамовог прегледа.<sup>44</sup> Зато ћемо тај завршни утисак овде поновити и проширити.

<sup>42</sup> Пажљивом читаоцу неће, међутим, промаћи да Цералд Абрахам задржава свој двосмислени однос према стилским терминима и у случају романтизма. Када пише о Шубертовој кантати „Лазар“, енглески музиколог без одушевљења, скоро невољно пристаје на термин романтизам; он му се ипак обраћа, јер му се чини да нема бољег у случају композиције о којој је реч: „Читава партитура је, изнад свега, проткана оним што би се једино могло назвати романтизмом“. (Уп. III/123; изворник: стр. 662.)

<sup>43</sup> Музикологија, Београд 2002, бр. 2, стр. 302–317; посебно стр. 303–306.

<sup>44</sup> Исто, стр. 306–307.

Логично је и природно да се одговор на наведено питање најпре потражи у намерама самог аутора. У предговору Џералд Абрахам набраја евентуалне читалачке групе на које рачуна његова књига: „Одавно је установљена општа сагласност о томе да су свеобухватне историје музике чији је аутор један човек – ствар прошлости. Ипак, чинило ми се да би један хронолошки синоптички преглед целокупне области у читљивој квазинаративној форми, преглед једног човека који је годинама брижљиво проучавао радове специјалиста, још могао бити користан широј читалачкој публици, људима који нису стручњаци за ову област. Можда би био користан чак и уско специјализованом проучаваоцу који би једног дана схватио да зна 'све ни о чему' – и који би пожелио да се мало одмакне од предмета свог проучавања и осмотри целокупни континуум историје музике“.<sup>45</sup> Абрахам још додаје и то да је своју књигу написао за западног читаоца.<sup>46</sup>

Није на нама да улазимо у структуру читалачке публике музиколошких дела у Великој Британији, Америци или западној Европи. Овде је важна функција *Оксфордске историје музике* у српској средини.

Ако је реч о првој, широј циљној групи – образованим љубитељима музике – на страни те ауторове аспирације стоји не само поменута „квазилитерарна форма“, тј. естетски привлачно приповедање наместо сувог регистра научног трактата, него и, начелно узевши, пишчев посебан однос према музичкотеоријском појмовнику. Наиме, Абрахам се у значајној мери уздржао од демонстрације стручног музиколошког речника и тим дозирањем заиста покушао да приђе тзв. просечном читаоцу. Велико је, међутим, питање колико се постиже таквом концесијом. Јер не може се написати преглед историје музике а да се од читаоца не захтева да се претходно упозна с основама музичке теорије, па чак и с елементима сложенијих музичкотеоријских дисциплина. Нама се зато чини да ће одсуство елаборације елементарних а присутних музичкотеоријских појмова у доброј мери отежати пријем *Оксфордске историје* код шире читалачке публике.

Узмимо пример из другог тома. После осврта на Калдарину композицију „Crucifixus“, Абрахам говори о епохалној промени европског музичкотеоријског система: „Последњи остаци модалног осећаја замењени су тоналитетом, слободан ток гласова ритмички обуздан – процес којем су без сумње допринели акорди континуа на клавијатурним инструментима“.<sup>47</sup> Ни на овом месту, а ни на једном другом, аутор не пружа никакве напомене о томе какав је однос дурско-мол-

<sup>45</sup> Уп. Dž. Abraham, *Nav. delo*, knj. I, str. 5. Изворник: стр. [V].

<sup>46</sup> Исто, стр. 7; оригинал: стр. [VI].

<sup>47</sup> Уп. Dž. Abraham, *Nav. delo*, knj. II, str. 271; изворник: стр. 410.

ског система према средњовековној и ренесансној модалности и т. сл. Разуме се по себи да једна историја музике не може бити једновременно и теорија музике. Прихватамо разуман приговор који би нам се овде могао ставити – да идемо у сусрет безнадним захтевима. Јер ако би се захтевала дефиниција *свих* употребљених музичкотеоријских појмова, куда би нас то одвело, ако не до нихилистичког закључка да се никад и никаква историја музике не би могла саставити. Ипак, не одустајемо од сумње да историја музике лишена разлучења темељних теоријских појмова може бити на домаку читалаца-лаика. У ствари: питање је ко је уопште тзв. обични или просечни читалац, односно колико је висок претпостављени ниво музичке учености тзв. шире читалачке публике коју жели Абрахамова књига?

Наше је мишљење да ће *Оксфордска историја музике* теже досегнути нестручног читаоца и због других својих одлика које би се, на први поглед, могле протумачити баш као њене предности. То су концизност и брзина излагања. Како смо истакли у првом приказу, енглеска књига писана је стилем сумарним и језгровитим, сажетим до лапидарности. Код Абрахама нема разраде ни задржавања који би читаоца методично увели у предмет, тему или проблем. Аутору је стало да појаву о којој говори само обележи, назначи и да журно пође даље. То је веома ризичан приступ ако се мисли на љубитеље музике, па чак и на студенте историје музике као помоћног предмета и полазнике првих година музикологије. За све време читања *Оксфордске историје музике* имали смо јак утисак да аутор својим обилним подразумевањима и хитрином свога излагања води дијалог са готово равноправним читаоцем који познаје историју европске музике, историју европске књижевности, уметности и културе. Добро је уочено да излагање Цералда Абрахама „... звучи као сећање на музику минулог доба“.<sup>48</sup> Ми додајемо: то сећање писац жели да подели с читаоцем своје књиге. Само, с каквим читаоцем? Јер намеће се утисак да се писац обраћа зналцу, не баш онаквом какав је он сâм, већ само млађем (не нужно по годинама), али прилично упућеном; да он заправо жели да са својим млађим и агилним читаоцем/саговорником подели уживање у подсећању на пређени пут европске музике, задовољство у летимичном разгледању њених остварења – а пут и остварења су обојици знани. *Поново у историји европске музике*, то би можда био најбољи опис претпостављеног читаочевог лика, да парафразирамо наслов романа Ивлиноа Воа.<sup>49</sup> *Оксфордска историја музике* није на

<sup>48</sup> Уп. Роксанда Пејовић, *Цералд Абрахам: Оксфордска историја музике, I*, Београд, 2001. Нови Звук, Београд 2002, бр. 20, стр. 126.

<sup>49</sup> Ivlin Vo, *Povratak u Brajdshed. Svete i ovozemaljske uspomene kapetana Čarlsa Rajdera*. Preveo s engleskog Aleksandar Marinković. Nolit (Biblioteka „Nolit – proza“), Beograd 1996. Успут: наслов оригинала гласи „Brideshead Revisited“;

првом месту педагошки интониран водич; она је пре волуминозни научни оглед, усмерена историјско-аксиолошка панорама и, прикривено, преполовљени дијалог посвећених. *Persona muta*, одсутни глас читаоца који се наслућује у *Оксфордској историји музике*, више подсећа на глас колеге него аматера.

И после довршене лектире сва три тома Абрахамовог *synopticuma* стоји оно што смо запазили после читања првог од њих. Ширем аудиторијуму биће прихватљивија и историја музике која није „сажета“, али под условом да му се нуде подаци из сфере тзв. спољашњег приступа: развијене реалије о општем, друштвеном, културном, институционалном и биографском залеђу музичке уметности. Заиста, комуникативност и „скупа“ реч нису синоними, поготово ако је с друге стране аматер или почетник.

Ипак: „... Абрахамова *Историја* ће, у Србији и Црној Гори, послужити као ауторитативан приручник (не уџбеник) студентима музике и музикологије, који ће у њој наћи дијакхронијски и критички каталог тежишних знања о врховима западне музике. Абрахамова кратка историја музике биће и поуздан подсетник музичком професионалцу, репетиторијум проверених чињеница које је некада упио, а затим, препустивши се неизбежној специјализацији, и привремено заборавио“.<sup>50</sup>

С обзиром на специфичности ауторовог методолошког поступка и на структуру његове књиге, сматрамо да је другом и трећем тому *Оксфордске историје музике* требало додати музиколошки предговор или поговор, који би читаоцу пренео инструкције како да јој приђе и који би га упозорио на оно што од ње може и што не може очекивати.

\* \* \*

Крупан задатак преводјења безмало хиљаду страница другог и трећег тома Абрахамовог дела ставила је пред себе др Весна Микић, доцент Историје музике на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Лектори у другом тому биле су Љиљана Дамњановић и Весна Правдић, коректор такође Весна Правдић. У трећој књизи ове послове обавиле су Биљана Соколовски (лектура) и Мирослава Ђурић (коректура).

За превод др Весне Микић потребно је истаћи да је јасан и течан – успео у целини и у великом броју појединости. Абрахамова мисао, али и његов духовити, па и особени стил, добили су адекватан израз у

---

с обзиром на радњу и смисао (почетка и завршетка) романа, адекватнији превод био би „Поново у Брајдсхеду“. То је био и избор преводилаца телевизијског филма о Ивлину Воу, емитованог крајем 1989. године на Сарајевској телевизији.

<sup>50</sup> Уп. А. Васић, *Нав. чланак*, стр. 307.



савременом српском. Стручне квалификације преводиоца обезбедиле су потпуну, очекивану, музиколошку, односно термиолошку прецизност. То што задржавање на проблематичним решењима, по природи ствари, запрема више места, нема тенденцију умањења повољне оценоу коју овај превод заслужује.

Заиста, мали је број примера разилажења с енглеским изворником. Енглеско *novel* не значи новела, већ роман. Сигурно због познавања самих књижевних дела, Толстојев *Рат и мир* и Шолоховљев *Тихи Дон* исправно су означени као романи,<sup>51</sup> али су зато за новеле проглашени *Памела* Самјуела Ричардсона и Пушкинов *Евђењин* („новела у стиху“).<sup>52</sup> Исти проблем јавља се у вези с делима Емила Золе, с романом *Манон Леско* опата Превоа, *Тиианом* Жана Паула, *Ноћним лејом* Антоана де Сент-Егзиперија.<sup>53</sup> Енглеско *poetry* не може се превести као поетика (теорија песништва),<sup>54</sup> нити је *poetical imagination* поетичка машта.<sup>55</sup> Наслов приповетке Готфрида Келера је *Ромео и Јулија на селу*, а не *Ромео и Јулија из Дорфа* (немачки Dorf = село).<sup>56</sup> У енглеском тексту, у вези с Вергилијевом *Енејидом*, стоји: „Fourth Book“, „Book VI“,<sup>57</sup> али то нећемо дословно превести као четврта/шеста књига,<sup>58</sup> већ као четврто/шесто певање – исто као што бисмо поступили с Хомеровим еповима. Наслов познате опере Александра Бородина фиксиран је, још од првог извођења у београдском Народном позоришту, као *Кнез Иџор*, не *Принц Иџор*.<sup>59</sup> (Уосталом, преводилац мења своју одлуку: најпре се појављује кнез, а касније принц.<sup>60</sup>) Наслов најпознатијег дела Јурија Шапорина, опере с темом устанка из 1825. године, јесте *Декабрисџи*, не *Децембрисџи*.<sup>61</sup>

<sup>51</sup> III/362, 361.

<sup>52</sup> II/328, III/215.

<sup>53</sup> III/228, 230, 176, 348.

<sup>54</sup> Изворник, стр. 744: „... Verdi translated Shakespeare's poetry and characters into music of supreme genius“. На српском, III/229: „... Верди је Шекспирову поетику и ликове преточио у музику врхунске генијалности“.

<sup>55</sup> Изворник: стр. 827; превод: III/340.

<sup>56</sup> III/312.

<sup>57</sup> Изворник: стр. 233. и 472.

<sup>58</sup> II/44, 351.

<sup>59</sup> Српска премијера опере *Кнез Иџор* била је 3. априла 1929. године. Музеј позоришне уметности Србије у Београду поседује позоришну листу с ове представе. Тамо стоји: *Кнез Иџор*. Захваљујемо гђи Олги Марковић за копију наведеног документа.

<sup>60</sup> Кнез: III/161, 215; принц: III/363.

<sup>61</sup> III/381.

Веома су ретки неадекватни преноси енглеских речи и обрта, а они се могу примити као одраз замора и отуд дестабилизоване концентрације – зацело пре него као израз неке преводиоцу нерешиве језичке препреке. На страни 432. трећег тома читамо: „Бетовеновим *Фигелиом* бави се највећи број литературе...“ За Скрјабинове клавирске сонате опус 19. и 23. Абрахам налази да су то „two fine specimens of the late-romantic piano sonata...“<sup>62</sup> Није спорна преводиочева одлука да енглеско *specimens* пренесе као *примерци*,<sup>63</sup> али би било стилски пажљивије казати *узорци* или *примери*. Поједина места у српском преводу захтевају мале дораде. У трећем тому, страна 299, читамо следећу реченицу: „Попут свог германизованог италијанског пријатеља Феруча Бузонија... [Регер је] био... свестан мисије уништења још увек присутне концепције да је Бах био сув академски композитор“. Овде би сврсисходнији и јаснији превод енглеске речи *conception* могао бити, на пример: идеја, мишљење, схватање. У одређеним случајевима преводилац код читаоца, посебно код оног који није музичар, изазива недоумицу. У трећем тому, на страни 419, стоји и оваква примедба: „[Барокним] концертом се на дискурзиван, но ипак занимљив и уредан начин бави и Arthur Hutchings...“ Потребно је под руком имати поменућу књигу о барокном концерту па знати шта Абрахам тачно поручује преко српског преводиоца. Основно значење речи *дискурзиван* на које се одазива припадник српског језичког подручја јесте: логички, мисаони, појмовни. Сва је прилика да овде није реч о овим и сличним значењским преливима. Ако је дотични музички писац барокни концерт узео у разматрање на слободан начин, несистематично, есејистички, „разговорно“ или чак узгредно, у недовољном степену, онда је такав израз требало пронаћи и увести у превод. Овако како стоји није довољно јасно. Читалац наслућује, домишља се о назначеној конотацији значења придева *дикурзиван*, и то на основу позитивних квалификација које Абрахам намењује поменутој музиколошкој књизи. У извесним тренуцима застајемо код дословног превода: „Чак и сцена у цркви и финална апотеоза [у опери *Фауст* Шарла Гуноа] искрено су прожете религиозном намером, не пуком ефективношћу, јер Гуно је пре свега био верник“.<sup>64</sup> Тачно је да код Абрахама стоји *effective*,<sup>65</sup> речници као прво значење наводе *делотворан*, -но, *ефективан*, *ефективно*. Међутим, из контекста реченице јасно се види да би овде једини прави избор била реч *ефектност*, што се као једно од значења израза *effective* такође наводи у енглеско-српским речни-

<sup>62</sup> Изворник: стр. 799.

<sup>63</sup> III/303: „... два фина примерка касноромантичне клавирске сонате...“ Такође: тачно би било рећи *каспоромантичке* или *каспоромантичарске*.

<sup>64</sup> III/199.

<sup>65</sup> Изворник: стр. 721, 8. ред одозго.

цима. (Академијин речник нашег језика, додуше као трећу, последњу семантичку нијансу, а уз позив на пример из српског књижевног језика прве половине XX века, наводи синонимију ефективан – ефектан. Данашњи припадник српског језичког подручја ту еквиваленцију више не осећа.<sup>66</sup>) У ред интересантних двоумица долази ситуација са стр. 24–25. трећег тома: „Кад Дездемона понавља... почетак у песми о врби... Росини дотиче висине трагичне моћи“. У изворнику, стр. 587, пише: „tragic power“. Питање је: трагична (у смислу потресна), или трагичка, у вези с Росинијевим трагедиографским способностима? Можда је уместо именицом моћ, енглеско *power* овде требало пренети речју снага – дакле: *трагичка снага*?

Међутим, најзначајнији језички проблем у српском издању другог и трећег тома *Оксфордске историје музике* представља несрећена транскрипција и адаптација страних имена, подједнако из класичних и модерних језика. (То је оптеретило и превод првог дела ове књиге и о томе смо опширно писали у свесци *Музиколозије* за 2002. годину.) Изнећемо важније примере неодговарајућих решења, и то идући од језика до језика.

Актуални *Правопис српскога језика* није кодификовао тежњу прослатне српске класичне филологије да се у нашу правописну норму уведе класични (антички) изговор старогрчког и латинског језика.<sup>67</sup> Изричито се забрањује облик *Мајнаге* који је одабрао српски преводилац Абрахама, иако та форма најприближније одсликава фонетску структуру старохеленског Μαινᾱδες.<sup>68</sup> Име тебанског пророка, Τειρεσίας, преносимо као Тиресија, не *Тирезија*.<sup>69</sup> (Додуше, код Абрахама је реч

<sup>66</sup> *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. V. Српска академија наука и уметности – Институт за српскохрватски језик, Београд 1968, стр. 261, s. v. ефективан, 3. Међутим, *Речник српскохрватског књижевног језика* Матице српске и Матице хрватске (књ. 1, Нови Сад – Загреб 1967, reprint: Нови Сад 1982, стр. 864, s. v. ефективан), не наводи делимично подударане значења придева ефектан и ефективан.

<sup>67</sup> Манифест тога покрета може се наћи у предговору за једну од најбољих историја књижевности написаних на српском језику; уп. Милан Будимир – Мирон Флашар, *Преглед римске књижевности*. De auctoribus Romanis. Универзитет (Серија: Универзитетски уџбеници, 43), Београд 1996<sup>(5)</sup>, стр. 1–4. Видети и: Милан Будимир, *Са балканских источника*. Српска књижевна задруга (коло LXII, књ. 417), Београд 1969, стр. 23–24.

<sup>68</sup> Видети: Митар Пешикан – Јован Јерковић – Мато Пижурица, *Правопис српскога језика*. I. Правила и њихови односи. II. Речник уз правопис. Екавско, треће, допуњено издање. Матица српска – Издавачко предузеће Матице српске – Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад – Београд 2002, стр. 417, s. v. Менаде. (У даљем навођењу: *Правопис*.) Форма *Мајнаге* јавља се у II/160.

<sup>69</sup> III/363. Облик *Тиресија* прихватила су и српска и хрватска преводна, уметничка и научна књижевност; уп. нпр. Паусанија, *Опис Хеласе*, том II: књ. VI–X. Превод са старогрчког и коментар Зора Ђорђевић. Матица српска (Библи-

о Пуланковој комичној опери компонованој према Аполинеровој драми, али је француска драма код нас својевремено преведена као *Тиресијине дојке*.<sup>70</sup>) Ипак, у вези с поменутиим обликом *Мајнаге*: погрешно је помислити да наш преводилац свесно и активно заступа издвојено становиште класичне струке, јер други примери говоре да никаквог система у транскрипцији античких имена у овом преводу нема. Повевши се, очигледно, за енглеском графицијом имена једног од највећих писаца римске књижевности, преводилац пише *Вирџилије* и *вирџилијевска лейоџа*.<sup>71</sup> *Правойис*, заједно с нашом класичном филологијом, признаје само Вергилије.<sup>72</sup> Латински назив за чешку земљу – Bohemia – овде је замењен обликом *Боемија*.<sup>73</sup> (Довољно је било помислити на Шекспирову *Зимску бајку* и Поликсена, краља Бохемије, па би се лако избегла оваква несмотрена транскрипција.<sup>74</sup>) Латинско Licinius јавља се у другом тому *Оксфордске историје* такорећи без икакве прераде, као *Лицинијус*,<sup>75</sup> наместо једино прихватљивог (тради-

---

отека „Античка књижевност“), Нови Сад 1994, стр. 254–255; Damir Salopek, *Transkripcija i adaptacija grčkih imena*. Vjesnikova press agencija – Latina et Graeca (Biblioteka „Latina et Graeca“, Radovi, knj. III), Zagreb 1986, str. 163; T. C. Елиот, *Песме*. Приредио Јован Христић. Српска књижевна задруга (коло ХСІ, књ. 604), Београд 1998. Из ове књиге видети Јована Христића препев „Пусте земље“, стр. 62, стих 230. и даље: „Ја, Тиресија, старац усахлих дојки, видео сам све и предказао доста... (И ја, Тиресија, већ унапред пропатах на истом дивану и постељи све то, крај зидина што седео сам тебанских...)“ И у старом хрватском преводу Овидијевих *Преображења* стоји *Тиресија*, иако је хрватска традиција склона замени интервокалске сигме звучним сибилантом; уп. Publija Ovidija Nasona *Metamorfoze*. Preveo T. Maretić. Matica hrvatska (Prievodi grčkih i rimskih klasika, sv. 18), Zagreb 1907; reprint: „Dereta“ (Biblioteka „Fototipska izdanja“, kolo I, knj. 1), Beograd 1991, str. 70, stih 323.

<sup>70</sup> Гијом Аполинер, „Тиресијине дојке“, надреалистичка драма, превела Лела Матић, [у:] *Авангардна драма*. Приредио Слободан Селенић. Српска књижевна задруга (коло LVII, књ. 389), Београд 1964, стр. 89–144.

<sup>71</sup> II/45. и III/207. Успут: Публије Вергилије Марон не јавља се у индексима који прате српско издање другог и трећег тома Абрахамове *Историје*.

<sup>72</sup> Уп. *Правойис*, стр. 177. и 351; Милан Будимир – Мирон Флашар, *Преглед римске књижевности*... стр. 285–331.

<sup>73</sup> II/185.

<sup>74</sup> Уп. Viljem Šekspir, *Celokupna dela*, knj. 2. Priredili Borivoje Nedić i Živojin Simić. BIGZ – Narodna knjiga – Nolit – Rad, Beograd 1978<sup>2</sup>: „Zimska bajka“, prevod i napomene Svetislav Stefanović, str. 521–628. Очекивани облик *Бохемија* јавља се и у нашој шекспиролошкој литератури; видети: Hugo Klajn, *Šekspir i čoveštvo*. Prosveta, Beograd 1964, str. 11. Видети и одредницу „Bohemia“ у књизи: Charles Boyce, *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. The Wordsworth Editions LTD (Wordsworth Reference), Ware 1996, pp. 67–68.

<sup>75</sup> III/19.

ционалног) Лициније.<sup>76</sup> (Да је истински наклоњен античком изговору, преводилац би барем написао Ликинијус.<sup>77</sup>) Адаптација изостаје и у случају Аристида Квинтилијана, кога наш преводилац, преписујући с енглеског, ословљава као *Аристидеса Квинтилијануса*.<sup>78</sup> Папа Пије (Pius) IV постао је *Пио*.<sup>79</sup> Византијског музичког теоретичара с почетка XIV века српска преводна лексикографија препознаје као Вријенија,<sup>80</sup> а не *Бријенијуса*.<sup>81</sup> Под утицајем средњогрчког изговора древни

<sup>76</sup> Уп. *Правопис*, стр. 177. Лициније за лат. Licinius решење је према аналогiji с примерима које наводи *Правопис*, уп. Вергилије, Јулије, Клаудије, за латинска властита имена која припадају другој деklinацији: Vergilius, Iulius, Claudius. Осим тога, у нашој научној и преводној литератури ова транскрипција, односно адаптација потпуно је неспорна. Видети, на пример: Мирослава Марковић, *Нека ђијања владе Константина и Лицинија*. Зборник Филозофског факултета, Београд 1974, књ. XII-1 (Споменица Георгија Острогорског), стр. 139–152; Иста, *Лициније и његови хришћани у Сингидунуму*. Исто, 1979, књ. XIV-1 (Споменица Фрање Баришића), стр. 21–27; Н. А. Машкин, *Историја старој Рима*. Превео с руског: Мирослав Марковић. Научна књига, Београд 1997<sup>8</sup>, стр. 555; Амијан Марцелин, *Историја*. Предговор, превод и објашњења Милена Милин. Просвета, Београд 1998, стр. 563.

<sup>77</sup> Према адаптираном класичном изговору облик би требало да гласи *Ликиније*. Тако стоји у универзитетском уџбенику у којем је до сада најдоследније изведено аутентично римско изговарање латинских имена; уп. Милан Будимир – Мирон Флашар, *Преглед римске књижевности...* стр. 680.

<sup>78</sup> III/393.

<sup>79</sup> II/507.

<sup>80</sup> Видети: Волфганг Бухвалд – Армин Холвег – Ото Принц, *Речник грчких и латинских писаца антике и средњег века*. Тускулум лексикон. Превео Албин Вилхар. Стручна редакција Томислав Јовановић. „Вук Караџић“ (Библиотека речника), Београд 1984, стр. 117. И у издању издавачке куће „Clio“ јавља се очекивани облик *Вријеније*; уп. Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici*. Preveo s ruskog Zoran Buljugić. Stručni redaktor Ivana Perković-Radak. Clio (Biblioteka „Ars musica“), Beograd 2004, str. 252. (У Индексу, стр. 359, стоји погрешно: *Вријенија*.) Транскрипција *Вријеније* јавља се и у вези с другим историјским личностима истог имена; видети: *Византијски извори за историју народа Југославије*, том II. Обрадио Божидар Ферјанчић. Српска академија наука (Посебна издања, књ. CCCXXIII, Византолошки институт, књ. 7), Београд 1959, стр. 83; Георгије Острогорски, *Историја Византије*. Просвета, Београд 1996, стр. 547.

<sup>81</sup> III/393. Решење српског преводиоца подсећа на узус западне варијанте некадашњег српскохрватског језика, али само случајно и делимично, јер Хрвати кажу *Бријеније*; уп. Radoslav Katičić, „Bizantska književnost“, [у:] *Povijest svjetske književnosti*, knj. II. „Mladost“ (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1977, str. 337, 344, 553. Транскрипцијске и адаптацијске солуције које су израсле из корпуса хрватске преводне књижевности са грчког језика, систематизовао је у својој малопре поменутој, темељној и веома корисној књизи Дамир Салопек, виши лектор за старогрчки језик на Катедри за грчки језик и књижевност

литургијски поклич хвале Господу на српском познајемо као *Алилуја*. Али Абрахам даје примере у вези са западним хришћанством, па би онда егзактно било написати *Алелуја* или, ако треба стремити старо-јеврејском изворнику: *Халелуја*?<sup>82</sup>

У српском преводу Абрахамове књиге проблем представљају и имена из живих језика. Нема потребе за анализом и елаборацијом свих таквих спорних примера – излистаћемо само битније међу њима:

*Енглески*: *Евелин*, уместо Ивлин, за Evelyn;<sup>83</sup> *Јозеф* наместо Џозеф за Joseph;<sup>84</sup> наша англистика чита (Џозеф) Адисон (Addison), а не *Едисон*.<sup>85</sup> *Едисон* је друго име (Edison), а српски преводац Абрахамове *Историје* у случају Addison рукује и правилним и неправилним звуком.<sup>86</sup> Преводац је добро учинио што је енглеско Forster пренео као *Форстер*,<sup>87</sup> иако се у појединим српским издањима ово енглеско презиме јавља као Фостер. Наиме, када би се у циљу што већег приближавања оригиналном звуку Forster преносило без „унутрашњег“ *p*, онда се не би могла сачувати разлика у односу према такође постојећем презимену *Foster*.<sup>88</sup>

---

Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу. Видети: D. Salopek, *Transkripcija i adaptacija grčkih imena...*

<sup>82</sup> III/82. и 125. Видети: *Етимолошки речник српског језика*, св. 1. Уредио Александар Лома. Српска академија наука и уметности (Одељење језика и књижевности, Одбор за етимолошки речник) – Институт за српски језик САНУ (Етимолошки одсек), Београд 2003, стр. 123. *Алелуја* се среће у хрватском преводу *Библије* и у хрватској преводној литератури; уп. *Biblija: Stari i Novi Zavjet*. Prijevod: *Stari Zavjet* (osim *Petoknjžja* i *Psalama*): na temelju rukopisa Antuna Sovića; *Petoknjžje* – Silvije Grubišić; *Psalmi* – Filibert Gass, *Novi Zavjet*: Ljudevit Rupčić. Kršćanska sadašnjost (Centar za koncilski istraživanja, dokumentaciju i informacije), Zagreb 1983; *Biblijski leksikon*. Preveli: Marijan Grgić, Josip Kolanović i Miljenko Žagar. Kršćanska sadašnjost („Priručnici“, biblioteka Centra za koncilski istraživanja, dokumentaciju i informacije), Zagreb 1984<sup>2</sup>, str. 18, s. v. *Алелуја*, с упутницама на библијска места на којима се јавља овај израз.

<sup>83</sup> II/154; *Правопис*, стр. 205.

<sup>84</sup> II/474; *Правопис*, стр. 206: енглеско *j* преносимо у српски као *џ*.

<sup>85</sup> Снежана Кићовић-Пејаковић, *Енглеска књижевност у Срба у XVIII и XIX веку*. Институт за књижевност и уметност (Студије и расправе, књ. IX), Београд 1973, стр. 141–146; *Engleska književnost*, књ. II. Urednik Veselin Kostić. „Svjetlost“ – „Nolit“ (Edicija „Strane književnosti“), Sarajevo – Beograd 1983, str. 329, s. v. *Adison*, *Džozef*.

<sup>86</sup> Адисон: II/474; Едисон: II/221.

<sup>87</sup> II/419, 485.

<sup>88</sup> Тако се у трећем тому, стр. 325. и 458, јавља Stephen Foster. Преводац адекватно преноси као Стивен Фостер. Питања транскрипције и адаптације енглеских имена апсолвирана су у приручнику Твртка Прћића, *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*. [Drugo, prošireno izdanje.] „Prometej“, Novi Sad 1998.

*Француски*: наслов Рамоове лирске трагедије у српском преводу Абрахама јавља се као *Иполић и Ариција*.<sup>89</sup> *Правойис* одбацује почетну, нему француску аспирату, призвук гласа *х* (као, на пример, у Hippolyte), па је реакција др Весне Микић уместна. Но, ваља ли понекад признати утицај биланса постојеће преводне и друге литературе? У нашој музиколошкој, уџбеничкој продукцији прихваћено је *Хиполић и Ариција*.<sup>90</sup> Осим тога, француска имена старогрчког порекла у српској преводној књижевности редовно се пишу са сачуваним почетним *х*, тај глас је старином грчки *spiritus asper*. Такав пример имамо код Молијера. Јунака његове комедије *Тврдица* Душан Милачић зове Харпагон, не Арпагон.<sup>91</sup> Хиполит, а не Иполит јесте *dramatis persona* из Расинове трагедије *Федра*, у преводу Милана Дединца итд.<sup>92</sup> Име Лесажовог и Лезијеровог хероја Французи изговарају Жил Блас (тако стоји и у српском преводу познатог пикарског романа), а не *Жил Бла*.<sup>93</sup> Песник Veranger појављује се и као *Беранже* (исправно) и као *Беранжер*.<sup>94</sup> Зашто *Сен-Еџијери*?<sup>95</sup> ако Французи, Матичина ре-

<sup>89</sup> II/329.

<sup>90</sup> Видети уџбеник професора Роксанде Пејовић: *Историја музике за музичке школе*, I део. Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд 1969, стр. 174. (Тако и у издањима из 1979. и 1987. године.) Облик *Хиполић*, а не Иполит, заступају и преводиоци италијанских и француских историја музике; уп. Lučano Alberti, *Muzika kroz vekove*. Prevod Ivan Klajn. Stručna redakcija Predrag Milošević. „Vuk Karadžić“, Beograd 1974, str. 134; *Muzika: Ljudi, instrumenti, dela*, knj. 1. Priredio Norber Difurk. Prevod: Anka Bukavac, Zorica Hadži-Vidojković, Milanka Jovanović, Mirjana Ninković i Dragomir Papadopolos. Stručna redakcija Predrag Milošević. „Vuk Karadžić“, Beograd MCMLXXXII, str. 300. i 311.

<sup>91</sup> Видети: Молијер, *Изабране комедије*, друга књига. Приредио за штампу Рашко Димитријевић. Просвета (Библиотека „Светски класици“), Београд 1951: „Тврдица“, превео Душан З. Милачић, стр. 5–147.

<sup>92</sup> Жан Расин, *Федра*. Трагедија. Превео Милан Дединац. Просвета, Београд 1954. Облик Хиполит сусрећемо и у најновијем издању Дединчевог превода; уп. Žan Rasin, *Tragedije*. Priredio Nikola Bertolino. Paideia („Svetska književnost“), Beograd 2004, str. 383–466.

<sup>93</sup> III/15. В. и: Лесаж, *Повести Жила Бласа Сантџијанца*. Превео Душан Ђокић. Редактор М. Видојковић. Просвета (Библиотека „Светски класици“), Београд 1948. Иначе, Жил Блас не постоји у Индексу. Успут: грешака није поштеђен ни важећи правопис. Наиме, Матичини лингвисти неосновано захтевају да се француско *Lesage* (Le Sage = Мудри), пренесе као Лезаж (*Правойис*, стр. 241. и 409). Захваљујемо академику Ивану Клајну за ову напомену.

<sup>94</sup> Беранже: III/264. и 454; Беранжер: III/284. Облик *Беранже* једино смо и сретали у нашој литератури; уп. Alber Tibode, *Istorija francuske književnosti od 1789. do naših dana*. Preveo, predgovor i komentar napisao Midhat Šamić. „Veselin Masleša“, Sarajevo 1961, str. 701; *Francuska književnost (od 1683. do 1857)*, knj. II. Urednik Branko Džakula. „Svjetlost“ – „Nolit“ (Edicija „Strane književnosti“), Sarajevo – Beograd 1978, str. 367; Феликс Водичка, *Проблеми књижевне историје*. Избор

гула и српски преводиоци изговарају: Сент?<sup>96</sup> Зашто *Пуленк*,<sup>97</sup> а не Пуланк?<sup>98</sup> И још: према *Правойису* Матице српске никако не може бити *Еманиел* (Шабрије), већ Еманијел, или, најбоље (јер је име библијско): Емануел.<sup>99</sup>

*Немачки*: Аугуст, не *Август* *Шлежел*.<sup>100</sup> Нећака Фридриха Великог, пруског принца, пијанисту и композитора, боље је да именујемо као Луја, него као *Луиса Фердинанда*<sup>101</sup> (изворно: Louis Ferdinand). Хабзбуршка принцеза, војвоткиња од Парме, Пјаченце и Гвастале, потоња Наполеонова супруга и француска царица, код нас се традиционално зове Марија Лујза, не *Луиза*.<sup>102</sup> Немачку именицу Meister нормално преводимо са мајстор, али се познати Гетеов роман код нас јавља као *Године учења Вилхелма Мајстера*,<sup>103</sup> а не *Вилхелма мајстора* – како, иначе, стоји у српском издању *Оксфордске историје*.<sup>104</sup> Зашто, упорно, кроз читаву трећу књигу, *Мендлсон* (Felix Mendelssohn-Bartholdy)?

*Руски*: *Правойис* и српска универзитетска русистика прихватају Њекарасов,<sup>105</sup> не *Некрасов*,<sup>106</sup> *Правойис*, српски и хрватски медијисти и преводиоци викиншког вођу Новгорода зову Рјурик,<sup>107</sup> а не *Рурик*.<sup>108</sup>

---

и превод Александар Илић. Књижевна заједница Новог Сада (Библиотека „Елементи“, 1), Нови Сад 1987, стр. 102.

<sup>95</sup> III/348. и 469.

<sup>96</sup> *Правойис*, стр. 240; Антоан де Сент-Егзипери, *Мали принц*. Превела и поговор написала Мирјана Вукмировић. Просвета, Београд 1996.

<sup>97</sup> III/341, 343, 363, 468.

<sup>98</sup> *Правойис*, стр. 240, о транскрипцији француског *en*, *et*.

<sup>99</sup> *Еманиел*: III/175. и 470.

<sup>100</sup> III/124. *Правойис*, стр. 225. Дифтонг *ai* поштују и задржавају и наши германисти; уп. *Нјемачка књижевност*, књ. II. Уредник Zoran Konstantinović. „Svjetlost“ – „Nolit“ (Edicija „Strane književnosti“), Sarajevo – Beograd 1987, str. 375: Аугуст Шлегел.

<sup>101</sup> III/70.

<sup>102</sup> III/86. Облик (*Марија*) *Лујза* срећемо и у домаћем преводу познатог дела Д. С. Мерешковског, *Наполеон: животи и дело*. Прево с руског Никола Николајевић. „Ново дело“ (Библиотека „Људи и догађаји“), Београд 1991, стр. 143–145, 392. (То је фототипија првог издања, „Народно дело“, Београд 1936.) Исто решење имамо и у Хрвата; уп. *Povijest svijeta od početka do danas*. S njemačkog preveli Alka Škiljan, Miroslav Brandt, Hrvoje Šarinić, Vladimir Brodnjak, Melita i Milan Rakočević. Уредник V. Brodnjak. „Naprijed“, Zagreb 1977, str. 548. i 762.

<sup>103</sup> Johan Volfgang Gete, *Godine učenja Vilhelma Majstera*, I–II. Preveli s nemačkog Vera Stojić i Gligorije Ernjaković. (Odabrana dela J. V. Getea u osam knjiga, u redakciji Branimira Živojinovića. Књ. 4–5.) „Rad“, Beograd 1982.

<sup>104</sup> III/282. и 292.

<sup>105</sup> *Правойис*, стр. 235; *Руска књижевност*, књ. II. Уредник Мила Стојнић. „Свјетлост“ – „Нолит“ (Едисија „Стране књижевности“), Сарајево – Београд 1978,



*Пољски*: Правилни облици јесу: Гжегож (Grzegorz), Горчицки (Gorczycki), Мицкјевич (Mickiewicz), Влођимјеж (Włodzimierz), Ружицки (Różycki), Ваза (Wasa), Зигмунт (Sigismund), а не: *Гжеђорж, Горжицки, Мицкијевич, Влодзимјеж, Рожицки, Васа, Зиџизмунд*.<sup>109</sup>

*Белђијско* песника француског језичког израза Емила Верхарена (Emile Verhaeren) у српску књижевност увела је шеснаестогодишња Аница Савић.<sup>110</sup> У њеном есеју из 1909. године он се јавља као Верхарн.<sup>111</sup> Доцније, његова поезија није много превођена,<sup>112</sup> али је он у

стр. 515; Милосав Бабовић, *Руски реалисти XIX века*, књ. I. НИО „Универзитетска рибеч“ (Библиотека „Посебна издања“), Титоград 1986<sup>2</sup>, стр. 23–64.

<sup>106</sup> III/284.

<sup>107</sup> *Правопис*, стр. 234; Miroslav Brandt, *Opća povijest srednjega vijeka*, књ. 1. Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1980, стр. 697; Džejms Bilington, *Ikona i sekira. Istorija ruske kulture, jedno tumačenje*. Preveo Branko Vučićević. Ruska transkripcija Brana Maković. „Rad“ (Biblioteka „Rad“), Beograd 1988, стр. 68, 80. i 111; Димитри Оболенски, *Византијски комонвелт*. Превела Ксенија Тодоровић. Просвета – Српска књижевна задруга, Београд 1991, стр. 513.

<sup>108</sup> III/158.

<sup>109</sup> II/273, 358; III/11, 109–111, 170, 262, 263, 375. Ипак, исправна транскрипција *Мицкјевич* јавља се на стр. 253. у трећем тому. За питања транскрипције имена Ваза, Ружицки и Зигмунт консултовали смо др Петра Буњака, ванредног професора Пољске књижевности на Катедри за славистику Филолошког факултета у Београду. Колеги Буњаку најсрдачније захваљујемо.

<sup>110</sup> Тај податак саопштила је и сама Аница Савић Ребац у аутобиографији написаној поводом конкурсисања за избор у звање доцента класичне филологије на београдском Филозофском факултету, уп: Anica Savić Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*. [Sabrana dela A. Savić Rebac, књ. 2.] Drugo izdanje priredila Darinka Zličić. Književna zajednica Novog Sada (Edicija „Novi Sad“, 41), Novi Sad 1985, стр. 219.

<sup>111</sup> Уп. Аница Савић, *Емил Верхарн. (Emile Verhaeren.)* Бранково коло, Сремски Карловци, 15. (28) јануара 1909, год. XV, бр. 3, стр. 33–35; 22. јануар (4. фебруар) 1909, бр. 4, стр. 50–52. Аничини преводи песама „Светина“ и „Ужари“ објављени су у истом часопису, у броју 12 за 1908. годину, односно у броју 3 за 1909. годину. Ови преводи прештампани су захваљујући веома заслужној, данас, нажалост, покојној Даринки Зличич: Аница Савић Ребац, *Поезија и мањи песнички преводи*. [Сабрана дела А. Савић Ребац, књ. 4–5.] Приредила Даринка Зличич. Књижевна заједница Новог Сада (Едиција „Нови Сад“, књ. 101–102), Нови Сад 1987, стр. 228–230, 241–243. (У овом издању песник се јавља као *Верхарен*.) И есеј А. Савић поново је објављен у њеним сабраним списима: Аница Савић Ребац, *Сјудује и ољегу I–II*. Приредила Даринка Зличич. [Сабрана дела А. Савић Ребац, књ. 6–7.] Књижевна заједница Новог Сада (Едиција „Нови Сад“, књ. 159–160), Нови Сад 1988, стр. 215–223.

<sup>112</sup> Преводе, српске, хрватске и словеначке, штампане у периодици до 1945. године, пописује позната *Bibliografija rasprava, članaka i književnih radova*, књ. 7: II Jugoslavenska književnost. II/1 Poezija, S – Ž. III Strana književnost. III/1 Poezija.



йикйуралан?<sup>121</sup> Зашто једнако йикйорескни,<sup>122</sup> када исти речник бележи само йийорескни?<sup>123</sup>

У нашем књижевном и разговорном језику, а и у језику медија, доминира конструкција *након што*, својевремено типичнија за западну варијанту некадашњег српскохрватског језика. И у језику *Оксфордске историје* она је готово у потпуности истиснула употребу временског везника *пошто*. Нимало не би сметало да је ова свеза била фреквентније активирана. Напротив, превод би у том погледу деловао мање репетитивно, предвидљиво и суво, контраст би само угађао читаочевој естетизованој језичкој пажњи.

Ако се жели постићи језичкостилско јединство текста/превода, онда ваља повести рачуна и о лексици. На страници 329. другога тома Абрахам расправља о Рамоовим *мелодијски недостијатним џарџију-рама*.<sup>124</sup> Шта је пресудило у корист придева *недостџајџан*, а против речи *недовољан*, која иначе припада савременом српском стандарду? Стилску негованост гради и брига о извесним детаљима. Иако се у нашем савременом језику одавно почела да губи разлика између одређеног и неодређеног придевског вида, ипак треба обратити пажњу на ситуације у којима се таква разлика може и треба одржати. На страници 133. трећег тома читамо о Шпоровој *Симфонији у F-дуру*: „Она има безначајни и једва уочљив мото-мотив...” Овде би свакако био пожељан паралелизам, односно уважавање корелације облика безначајни – уочљиви, односно безначајан – уочљив. (Овај последњи пар је и требало да се нађе у наведеној реченици.)

У проблем стилске негованости сврстали бисмо и употребу конструкције у *односу на* коју би понекад ваљало заменити лепшом, бираном језику својственом формулом у *односу према*. У преводу В. Микић претеже први избор.

Осврт изискује и преводиочев однос према предлогу *с/са*. Превод *Оксфордске историје музике* у великој мери занемарује облик без завршног вокала (који је својствен класичнијем, пажљивом изразу и стилу). То се у појединим случајевима противи вољи *Правописа*. Премда доста флексибилна према данас распрострањеној, широј форми *са*, Матичина норма препоручује да се каже *с груђе сћране*,<sup>125</sup> а не *са груђе сћране*.<sup>126</sup> Има, нагласимо, у преводу Весне Микић жељеног *с*

<sup>121</sup> *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књ. IV. Матица српска, Нови Сад 1971 (reprint 1982), стр. 421.

<sup>122</sup> III/29, 106, 237.

<sup>123</sup> Видети цитирани IV том Матичиног *Речника*, стр. 440.

<sup>124</sup> Изворник, стр. 454: „.... Rameau’s scores... lacking in melody...”

<sup>125</sup> *Правойис*, стр. 171.

<sup>126</sup> III/306, 8. ред.

*једне сџране*,<sup>127</sup> стилски углађеног *с љравом*,<sup>128</sup> али има и фонетски неодрживих судара консонаната у конструкцији *с жаљењем*.<sup>129</sup> (Ипак је највероватније реч о омашци, а не о одлуци.) У целини, српски преводилац радије бира облик *са*, чак и онда када наредна реч почиње самогласником и када за дужи облик предлога не постоји аутентична мотивација.

На појединим местима у српском преводу Абрахамове књиге неодржив је редослед речи. Следствено духу нашег језика не могу се одобрити потези у којима се препознаје рђав утицај енглеског језика: „два Барберини кардинала“, „Васа<sup>130</sup> династија“, „верзија 'Валхала' теме“, „Медичи верзија“, „ad libitum хор“; па онда: „... који су се специјализовали за Хауза и Мандинга музику, као и за Зулу и Свази музику“, или: „Турангалила симфонија“.<sup>131</sup> У вези са редоследом речи у реченици, тачније: на апсолутном крају реченице, ваља запазити и следеће: ако се реченица свршава предикатом, преводилац скоро увек избегава да последња реч буде помоћни глагол. Дајемо карактеристичан пример: „Међутим, њихова уметничка вредност и историјски значај су преувеличани.“<sup>132</sup> Понекад би се у погледу структуре реченичне динамике, реченичног акцента, ритма, па и стилског израза, постигла привлачнија каденца ако би се обрнуо редослед двеју последњих речи. То нас, на извештан начин, доводи и до темељних језичких слабости српског издања Абрахамове *Историје*, до оних слабости које су недопустиве у једном књижевном преводу. Реч је о енклитикама.

Нажалост, није мали број места у другом и трећем тому нашег превода где региструјемо ирегуларан положај енклитика. Као што је познато, груб је преступ поставити на прво, наглашено место у оквиру реченице – после паузе, после било каквог знака интерпункције или после уметнуте реченице – облике *су* или *је* који немају свога акцента већ им је потребна претходна реч да би се на њу наслонили и образovali једну акценатску целину. Ево примера таквих одступања: „Вредан памћења је и став број 4... а крај бр. 8, када се тема Христа уздиже у таласима оркестарског звука доносећи корал *Hossanas!*, је очаравајући“.<sup>133</sup> Или: „Basil Lam, BBC Music Guides, *Beethoven String Quartets I i II*

<sup>127</sup> III/358, 6. ред од краја.

<sup>128</sup> II/429, други пасус, 1. ред.

<sup>129</sup> III/170, 9. ред од краја.

<sup>130</sup> Већ смо видели да треба: Ваза.

<sup>131</sup> II/147, 358, III/226, 235 (напомена бр. 6), 359, 211, 447. и 366.

<sup>132</sup> II/400, 4. ред од краја.

<sup>133</sup> III/247.

(Лондон, 1975), су студије које продиру дубље...<sup>134</sup> „Све Сметанине ране песме, осим једне, су немачке.“<sup>135</sup>

Ово је велика слабост многих данашњих превода и издања у Србији. Ова непријатна појава одавно је уочена и у језику српског новинарства, па је на њу усмеравана пажња и у извршним приручницима који су писани тако да их могу пратити и читаоци којима лингвистика није струка.<sup>136</sup>

Српски превод *Оксфордске историје музике* затамњен је и посезањем за присвојном, наместо присвојно-повратном заменицом, као и нетачном употребом падежа односне заменице *који, која, које*. Тако у трећој свесци, на страници 285, читамо: „Након *Дечије собе* [Мусоргски је] прекинуо са голим реализмом и компоновао је два циклуса на речи *њедовоџ* пријатеља Арсенија Голенишчева-Кутузова...“<sup>137</sup> Погрешна употреба падежа односне заменице *који* сусреће се на неколиким местима у преводу Абрахамове књиге: „А онда је 1777. године [Моцарт] кренуо на велико путовање, откривши коначно у Аугзбургу тип клавира (*којеџ* је изградио Јохан Андреас Штајн)...“<sup>138</sup> „*Et incarnatus*, на пример, има оркестарски увод од десет тактова са ефектним<sup>139</sup> солом обое који је вероватно потекао од кларинета *којеџ* је Хајдн употребио...“<sup>140</sup> „Бомаршеов комад, *којеџ* је вешто адаптирао Да Понте, понудио му је...“<sup>141</sup>

<sup>134</sup> III/434.

<sup>135</sup> III/263. Видети и: III/43, напомена бр. 10, 1. ред; III/72, први одломак, 4. ред од краја; III/224, 4. ред од краја; III/279, 15. ред од краја и др.

<sup>136</sup> Изразито је корисна, практична и прегледно написана књига коју смо овде већ цитирали: Павле Ивић – Иван Клајн – Митар Пешикан – Бранислав Брборић, *Српски језички приручник*. Друго, допуњено и измењено издање. Београдска књига (Библиотека „Пут у речи“, књ. 4), Београд 2004. Одељак о енклитикама саставио је академик Иван Клајн, стр. 161–163. Шест издања доживела је и изузетно тражена, инструктивна и лаику приступачна књига професора Клајна: *Речник језичких недоумица*. Шесто, допуњено и измењено издање. Српска школска књига (Мала лексикографска библиотека), Београд 2003. Априла 2005. појавило се и седмо издање овога приручника, и то у електронском облику.

<sup>137</sup> О употреби заменице *свој* в. код Михаила Стевановића, *Савремени српскохрватски језик (драматички системи и књижевнोजезичка норма)*, I: Увод, фонетика и морфологија. Научна књига, Београд 1989<sup>5</sup>, стр. 283–289. Језгровите, практичне напомене пружа цитирана књига Ивана Клајна, *Речник језичких недоумица*... стр. 202–203, s. v. *свој*.

<sup>138</sup> II/384, почетак другог пасуса.

<sup>139</sup> Овде је преводилац енглеско *effective* тачно превео речју ефектан, а не ефективан. Видети напред анализирани проблем с превођењем исте речи.

<sup>140</sup> III/117, основни текст, 3. ред од краја. Облик акузатива *којеџ(а), коџа*, допуштен је само за жива бића, не и за нешто неживо, а ни за именице збирног значења.

<sup>141</sup> II/355, 1. ред.

Посматрана у целини, интерпункција је усклађена с правописном нормом, природна је, глатка и уредна. Ипак, није сасвим занемарљив број ситуација у којима је преводилац заборавио запетом издвојити придодате делове реченице, односно интерпункцијом посведочити унутрашње односе у реченици.

Наведимо важније превиде музиколошког и техничког карактера: Бетовенова *Клавирска соната* опус 54 није у Es, него у F-дуру; Менделсонови клавирски концерти писани су у молским тоналитетима, не у G-дуру и D-дуру; *Клавирски концерти* Николаја Римског-Корсакова није компонован у as-молу, већ у cis-молу; Моцарт нема клавирски концерт у a-молу, већ у A-дуру (KV 488) итд.<sup>142</sup>

Изгледа да је преводиочева пажња попустила у трећем тому, јер се тамо, у прилично великом броју случајева, читалац упућује на странице, поглавља, напомене и нотне примере којих заправо нема. А реч је, испоставило се, о нумерацији из оригиналног издања.<sup>143</sup>

Штампарске грешке нису бројне, а и нису такве природе да би због њих читање и разумевање штива постало синкопирано.<sup>144</sup>

Иако својом опсежношћу уливају поверење, регистри имена и наслова који прате оба тома *Оксфордске историје* нису, нажалост, потпуни. Недостаци потичу и из основног текста и из апарата напомена. У пропусте се мора убројати и одсуство разрешујуће листе скраћених наслова музиколошких књига и часописа на које се позива енглески музиколог. (Исти проблем пратио је и превод првог тома ове књиге и ми смо 2002. г. скренули пажњу на ово питање.) Абрахамове сигле нису прозирне читаоцу који није музиколог; поворка разрешених скраћеница није дугачка, а налази се на необележеној страници XX оксфордског издања.

Нејасно је зашто се српско издање не држи јединственог граfiјског начела. Наиме, у напоменама штампаним испод основног текста имена се редовно наводе оригинално, без фонетске транскрипције коју захтева наша правописна норма. Понавља се овај поступак, с мало изузетака, у библиографским додацима на крају трећег тома, а понекад се среће и у основном тексту књиге.

<sup>142</sup> Ове омашке пописујемо збирно: III/80, 135, 171, 391.

<sup>143</sup> Видети, на пример: III/79 (4. ред), 178 (12. ред), 182 (4. ред), 203 (9. ред од краја), 209 (напомена бр. 26), 210 (6. ред), 214 (први пасус, 6. ред од краја), 221 (напомена бр. 39), 234 (4. ред), 240 (средишњи пасус, 8. ред од краја), 245 (последњи ред првог пасуса), 249 (4. ред одоздо), 306 (други пасус, 1. ред), 338 (3. ред од краја основног текста), 345 (13. ред одоздо), 371 (последњи пасус, 6. ред), 415 (други одломак, 2. ред), 433 (2. ред од краја), 434 (3. ред). Исти проблем имамо и у другом тому; видети стр. 448, белешка бр. 51.

<sup>144</sup> Нећемо овде ређати штампарске грешке. Наводимо само једну, ако је кривица до штампара. Старогрчки израз за погађање јесте *στόχος*, а не *στόχης*, како стоји у III/377, нап. 6, у вези с Јанисом Ксенакисом и тзв. стохастичком музиком.

Ипак, главни проблем *српског* издања *Оксфордске историје музике* Цералда Абрахама видимо на другом месту.

У целини оријентисана према приручној, сазнајној литератури, издавачка кућа „Clio“ објавила је интегрални превод Абрахамовог дела рачунајући, сва је прилика, с публиком којој је таква књига и најпотребнија – са студентима музичке уметности и музикологије. Ако се овој, примарној категорији потенцијалних читалаца додају и образовани љубитељи музике, онда се као темељни проблем српског издања *Оксфордске историје музике* мора навести *одсуство коментара и обраде*.

Тешко је разумети, а немогућно прихватити, да се један иностранни приручник (није од значаја за коју хуманистичку област), пресади у другу језичку, културну и научну средину, а да се при томе не помисли на специфичности те нове, друге средине. Исправно је очекивати да се таква књига не само преведе, него и приреди, односно допуни обавештењима и објашњењима која ће бити од помоћи новим корисницима, у другом народу и другој земљи. Превод једнога приручника из сфере историје музике није исто што и превод неке савремене приповетке. Па и тада се нађе ваљан разлог да се буде на услузи читаоцу, иако није неопходна баш мрежа напомена.

У српском издању другог и трећег тома Абрахамове књиге приређивачки напор је практично у потпуности изостао. Свест о коментаторским и редакторским обавезама према домаћој читалачкој публици проналазимо само у оним познатим формулама типа *примедба преводаоца* или *примедба редактора*.<sup>145</sup> Међутим, те су примедбе толико малобројне да се не могу назвати ни најнужнијима. Оне једва да прелазе број прстију обеју руку (на готово хиљаду страница Абрахамовог текста!), а сведене су на превод неке руске или француске речи, најсажетије објашњење понеког израза (нпр. ко су анабаптисти ) и т. сл.<sup>146</sup>

Овде није ни могућно а ни потребно објавити све примере из Абрахамовог текста који су морали изазвати одговарајући коментар, развијену примедбу или библиографску референцу. Стаћемо код појединих а важнијих узорак.

Иако видно уздржан у заступању генералних судова, Абрахам зна да примети и ово: „But it inevitably happens that when a musical style has fully ripened, it can only over-ripen and decay“.<sup>147</sup> Зар ово није био добар час да се Абрахамова начелна објекција подупре, прошири одговарајућом аргументацијом? Није било нужно састављати никакав посебан

<sup>145</sup> Редактор није потписан.

<sup>146</sup> Видети II/53, 120; III/53, 209, 261, 267, 340.

<sup>147</sup> Изворник, стр. 445.

коментар; довољно је било дометнути упутницу за прворазредни естетички и историјски трактат Драгутина Гостушког, за његово *Време уметности*, које се темељно бави овим питањем, које наведену тврдњу и слику подржава и разрађује.<sup>148</sup>

У овом раду већ смо се сукобили с Абрахамовом склоношћу да свом читаоцу не саопшти све оно што би тај читалац желео (и морао) да чује. Пишући о субјективним, ванмузичким програмима симфонија Петра Иљича Чајковског, енглески музиколог задовољава се минималним коментаром програма тзв. *Судбинске симфоније*: „Онај из *Четврте у ф-молу, оп. 36* (1876) који је обелодањен у писму његовој добротворки Надежди фон Мек, добро је познат“.<sup>149</sup> Збиља: коме је познат? Студенту? Љубитељу музике? Ако Абрахам тако мисли о енглеским читаоцима, то не обавезује српског посредника да исто мисли о српским читаоцима. Не би било индискретно отворити писмо које је својевремено примила Надежда фон Мек, јер оно заиста садржи важне мисли композитора о сопственом трагичком делу, а и постоји у домаћем преводу.<sup>150</sup>

Одељак о италијанској комичној опери из средине XVIII столећа Абрахаму није било могућно саставити без осврта на либретистички утицај Карла Голдонија на Галупија.<sup>151</sup> Голдони није значајан само за италијанску комедиографију века просвећености; он припада и историји европске музике. Голдони и музика, то је тема која се с уживањем прати са страница његових *Мемоара* које је пре више од тридесет година превео др Франо Чале, професор италијанске филологије на Загребачком универзитету.<sup>152</sup>

*Оксфордска историја музике* и њен писац устављају се (али без дужег задржавања) и код шпанске опере у доба барока. Тамо се помиње да је либретиста прве шпанске опере био Педро Калдерон де

<sup>148</sup> Видети: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Muzikološki institut (Posebna izdanja, knj. 14) – Prosveta, Beograd 1968.

<sup>149</sup> III/170; изворник, стр. 698.

<sup>150</sup> Реч је о писму које је Чајковски написао 1. марта 1878. године у Фиренци и отуд послао својој добротворки. Ова епистола у целини је присутна у хрватском преводу познате књиге: Catherine Drinker Bowen i Barbara v. Meck, *Petar Iljič Čajkovski. Njegov život i korespondencija s Nadeždom v. Meck*. Preveo S. Belan. „Suvremena naklada“ (Biografije, knj. 1), Zagreb 1945, str. 170–174. Обимне изводе из овога писма цитирао је и академик Јосип Андреис, *Povijest glazbe*, knj. II. [Peto izdanje.] Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1989, str. 624–627. Видети и: Nina Berberova, *Čajkovski*. Prevod s ruskog Mirjana Grbić. Paideia (Biblioteka „Sabrana dela“), Beograd 2001, str. 114–117.

<sup>151</sup> II/327–328; изворник, стр. 453.

<sup>152</sup> Carlo Goldoni, *Memoari*. S francuskog izvornika preveo i priredio Frano Čale. „Zora“ (Biblioteka „Zubljā – ljudski dokumenti“), Zagreb 1971.



ла Барка. Енглески писац у брзом ходу бележи да је Калдерон „... давао велики простор музици у својим комадима...“<sup>153</sup> На овом се месту читаоцу могло помоћи илустрацијом. Пре више од тридесет пет година преведена је Калдеронова драма *Заламејски судија* и у њој се могу наћи потврде за Абрахамову констатацију.<sup>154</sup>

У другом тому *Оксфордске историје* јавља се, на више места, и Андреа Антико (око 1470 или 1480–?), италијански композитор фроттола и штампар музикалија.<sup>155</sup> Читаоцу је свакако требало скренути пажњу да је реч о истој личности која се среће у историји хрватске музике. Наиме, Антико је био родом из Мотовуна у Истри, па га је хрватски музиколог Ловро Жупановић уврстио у своје прегледе историје хрватске музике и објавио његову комплетну музичку оставштину.<sup>156</sup>

Није недогледан број музиколошких, музикографских и етно-музиколошких дела које цитира или коментарише аутор *Оксфордске историје*, а која су преведена код Срба или Хрвата. Већина тих издања сигурно је прошла кроз руке преводиоца-музиколога, па је нејасно зашто се читаоцу подаци о тим преводима ускраћују. Кехелов попис Моцартових дела,<sup>157</sup> централно литерарно и естетичко дело Рихарда Вагнера – његов опсежни спис *Ојера и драма*<sup>158</sup> – памфлет *Петтао и Арлекин* Жана Коктоа,<sup>159</sup> аутобиографија Игора Стравин-

<sup>153</sup> II/163; изворник, стр. 325.

<sup>154</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Sudac zalamejski (drama u tri čina)*. Sa španjolskog preveo Nikola Miličević. Forum, Zagreb, maj – juni 1967, god. VI, knj. XIII, br. 5–6, str. 717–765.

<sup>155</sup> II/9, 22, 37; адекватно у изворнику: стр. 204, 215, 227.

<sup>156</sup> Видети: Lovro Županović, „Tako je to počelo: hrvatska glazba u XVI stoljeću“, [y:] *Tragom hrvatske glazbene baštine. Eseji i rasprave*. Nakladni zavod Matice hrvatske („Knjižnica studija i monografija o hrvatskoj kulturnoj baštini“), Zagreb 1976, str. 13–25; Isti, *Stoljeća hrvatske glazbe*. Školska knjiga, Zagreb 1980, passim; *Hrvatski skladatelji XVI stoljeća (Franjo Bosanac, Andrija Motovunjanin, Andrija Patricij, Julije Skjavetić)*, Zagreb 1970; Andrija Motovunjanin – Andrea Antico de Montona, *Sedamnaest frottola*, Zagreb 1972. Ове две нотне збирке изашле су као први и трећи том колекције *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*, издавач: Удружење складатеља Хрватске. Видети и: Josip Andreis, *Povijest glazbe*, knj. 4: *Povijest hrvatske glazbe*. [Drugo, prošireno i prerađeno izdanje.] Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1974, str. 50–53.

<sup>157</sup> II/421, 593; ун. Alfred Ajnštajn, *Mocart. Ličnost i delo*. S engleskog preveo Vladimir Karlič. Nolit (Biblioteka „Muzika“), Beograd 1987: „Kehelov popis dela“, str. 517–533.

<sup>158</sup> III/200, 202. и 473. Rihard Wagner, *Opera i drama*. Prevod s nemačkog Olivera Durbaba. Madlenianum (Edicija „Estetika muzičkog pozorišta“), Beograd 2003.

<sup>159</sup> III/340. Жан Кокто, *Петтао и Арлекин. Записи о музици*. Превод с француског: Јелка Венишник-Ерор. Припремила Ана Котевска. Нови Звук, Београд 1993, бр. 1, стр. 105–112.

ског,<sup>160</sup> *Увод у џонски слоџ* Паула Хиндемита,<sup>161</sup> Кшенекове *Студије дванаеститонског контрапункта*,<sup>162</sup> Вагнеров опис сопственог живота,<sup>163</sup> Бузонијева естетика,<sup>164</sup> харвардска предавања Игора Стравинског,<sup>165</sup> енглеска студија о Сатију<sup>166</sup>, Блекингова студија у којој се износе запажања и закључци о музици јужноафричких Венди,<sup>167</sup> све су то наслови који стоје на располагању српској публици.<sup>168</sup>

<sup>160</sup> III/340. и 445. Игор Стравински, *Хронике мога живота*. Предео с италијанског и поговор написао: Константин Бабић. „Графокомерц“ – „Купола“, Београд 1994.

<sup>161</sup> III/352, 449. и 461. Paul Hindemit, *Tehnika tonskog sloga*. Prevod Vlastimir Peričić. Univerzitet umetnosti, Beograd 1983. Професор Перичић превео је први, теоријски део Хиндемитове књиге.

<sup>162</sup> III/353. Ernst Kšenek, *Studije dvanaesttonskog kontrapunkta*. Za internu upotrebu. Prevod Vasilije Mokranjac. Univerzitet umetnosti, Beograd 1976. (За проверу овога податка захвалност дугујемо увек предусретљивој колегиници Милици Гајић, музикологу и библиотекарку Факултета музичке уметности у Београду.)

<sup>163</sup> III/139, 438. и 473. Richard Wagner, *Moj život*. S njemačkog prevele Snježana Knežević (I i II dio) i Višnja Stahuljak (III i IV dio). „Zora“ („Ljudski dokumenti“), Zagreb 1966.

<sup>164</sup> III/442. Ferruccio Busoni, *Nacrt nove estetike glazbe*. S njemačkog prevela Eva Sedak. Lektor Giga Gračan. Zvuk, Zagreb 1989, br. 4, str. 43–51; 1990, br. 5, str. 31–39.

<sup>165</sup> III/445. Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*. Izbor, prevod i pogovor Eleonora Mićunović. „Vuk Karadžić“ (Biblioteka „Zodijak“, 8), Beograd 1966; Исти, *Поетика музике: Први час – ујознавање*. (Превела Вера Илијин.) Музички талас, Београд 1996, бр. 5–6, стр. 77–80; *Дружи час – о музичком феномену*. (Превела Ивана Андријашевић.) 1997, бр. 1–2, стр. 77–81; *Четврти час – музичка типологија*. (Превела Ивана Андријашевић.) 1998, год. 5, бр. 2–4, стр. 81–83, 85–86; *Петти час – промене у руској музици*. (Превела Ивана Мирковић.) 1999, год. 6, бр. 1–3, стр. 144–147, 149–150; *Шести час – о музичком извођењу*. (Превела Ивана Мирковић.) 2000, год. 7, бр. 26, стр. 161–164.

<sup>166</sup> III/451. Rollo H. Myers, *Erik Satie*. Prevela Olivera Marjanović. Izdavačka knjižarnica Predraga M. Cvetičanina (Biblioteka „Evropski sin“), Niš 1995.

<sup>167</sup> Džon Bleking, *Pojam muzikalnosti*. Prevod: Ljerka Vidić. Nolit (Biblioteka „Muzika“), Beograd 1992. Блекинг се помиње у Библиографији, III/447.

<sup>168</sup> У другом тому *Оксфордске историје музике* (стр. 406. и 477) помиње се и вреднује чувени *Трактист о правом начину свирања на клавиру* Карла Филипа Емануела Баха. Абрахам истиче (стр. 406, нап. бр. 21) да је овај спис „... и даље... непроцењив у поуци коју даје у вези са орнаментацијом и био је невероватно утицајан у преображају метода прстореда“. Пошто је београдско издање другог тома *ОИМ* већ било објављено, у Хрватској се појавио превод одабраних поглавља из Бахове књиге. То су управо партије која помиње Абрахам, а поред њих преведена је још и глава о извођењу, односно интерпретацији. Уп. Carl Philipp Emanuel Bach, *Ogled o pravoj umjetnosti sviranja klavira*. Prijevod: Sanja Lovrenčić i Veljko Glodić. Uvodni komentar: Veljko Glodić. Nakladnik: Jakša Zlatar. Zagreb 2003. На ово издање љубазно нас је упозорио професор Душан Трбојевић, од кога смо дознали и да је књига била представљена на београдском скупу Европског удружења клавирских педагога (ЕРТА), децембра 2004.

На почетку овога чланка скренули смо пажњу и на постојање обимног библиографског додатка, у трећем тому Абрахамове *Историје*.<sup>169</sup> То су заиста сјајни – инструктивни, селективни и критички, волуминозни пописи извора и литературе који читаоцу дају темељну подршку у даљем упознавању историје европске музике. Права гозба информација! Па ипак, велико је питање колико је тај библиографски додатак функционалан у нашој средини.

Било би преамбициозно и неумесно очекивати да се Абрахамова Библиографија, а она потиче из 1979. године, ажурира, односно у том смислу преради за потребе српског издања. (Поједина дела која се јављају у овом Додатку доживела су нова, измењена и допуњена издања; нека, која су излазила сукцесивно, у време објављивања енглеског оригинала *Оксфордске историје* још увек су била недовршена, били су објављени само поједини од предвиђених томова итд.<sup>170</sup>) Но, оставимо то. Проблем наше средине јесу недовољно снабдевене музичке библиотеке и зато ће српском читаоцу Абрахамове библиографске листе бити више „теоријска“ него стварна информација.

Колико ће овдашњој читалачкој популацији значити онај пресек (углавном недоступне) музичке египтолошке литературе који се налази на крају Абрахамовог дела? Можда би било од веће користи да се скренула пажња на оно што постоји (и) на нашем језику, (и) у нашим установама? Примера ради, својевремено је Нина Кирсанова написала и одбранила магистарску тезу *Музика и музички инструменти древне Египта*.<sup>171</sup> У вези са библиографијом извора и литературе о хеленској и римској музици: професор Бортвик излаже наслове фундаменталних дела о овим двома старим музичким културама, али код њега нема познатог и опсежног дела Курта Сакса *Музика старог све-*

---

на Факултету музичке уметности. Контакт с издавачем омогућио нам је проф. Драгољуб Шобајић. На овом месту желимо да најсрданије захвалимо г. Јакши Златару, пијанисти и издавачу, редовном професору Музичке академије Свеучилишта у Загребу, за послати примерак овога издања.

<sup>169</sup> III/388–452.

<sup>170</sup> III/389. Абрахам помиње *The New Oxford History of Music* која је почела да излази 1954. године. У време издавања енглеског изворника књиге коју овде приказујемо тај циклус још увек није био компетиран; данас јесте.

<sup>171</sup> Према подацима које садржи споменица *Филозофски факултет 1838–1998: период 1963–1998* (уредник: Раде Михаљчић, издавач: Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд 1998, стр. 673), теза је састављена под менторством професора др Слободана Глумца и одбрањена 1964. године. Примерак ове магистарске тезе поседује семинарска библиотека Одељења за археологију Филозофског факултета у Београду. О свестраној личности руско-српске балерине, балетског педагога и археолога, видети монографију Ксеније Шукуљевић-Марковић, *Нина Кирсанова, примабалерина, кореограф и педагог*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1999.

ша, које је композитор, диригент и пијаниста Предраг Милошевић на српски превео пре двадесет пет година.<sup>172</sup> Такође, нашем кориснику више би одговарало да се оксфордској библиографији прикључио списак заиста бројних домаћих превода литерарних извора за историју античке музике.<sup>173</sup>

Не може се читалац – био он студент, образовани љубитељ музике или неко трећи – оставити да се потпуно сам сналази у обиљу речених (и неречених!) информација које зраче из Абрахамовог Библиографског додатка. На страници 394. трећег тома препоручује се знаменита Суњолова књига о грегоријанској музичкој палеографији и нотацији. Друго, проширено издање тога дела изашло је 1935. године. У међувремену, оно је доживело корекције с којима се могао упознати и београдски студент музикологије ако је студирао за време постојања друге Југославије. Наиме, Суњол у вези с неуматском нотацијом и неуматским кодексима повлачи граничну линију према истоку, од Ријеке до Љубљане, па до Граца, Беча, Прага и др. Истраживања Албе Видаковића показала су да Суњола треба исправити и допунити: сачувани и проучени споменици доказују да границу неуматске нотације ваља повући југоисточно од Ријеке, уз читаву јадранску обалу, све до Котора итд.<sup>174</sup>

На стр. 402. Денис Арнолд (он је саставио библиографију уз девето поглавље Абрахамове *Историје*) саопштава следеће: „Концепт ренесансе у историји музике расправљан је у: F. Blume, *Renaissance*

<sup>172</sup> Kurt Saks, *Muzika starog sveta: na Istoku i Zapadu, uspon i razvoj*. Prev. Predrag Milošević. Univerzitet umetnosti, Beograd 1980. Необично је, међутим, да се Саксово дело јавља у тексту самог Абрахама (изворник, стр. 47, нап. бр. 28; у српском преводу: први том, стр. 67, нап. бр. 28), али га у трећем тому заобилази приређивач библиографије извора и литературе о античкој музици. Развој науке учинио је застарелим поједина Саксова тумачења, али је језгро ове опште историје музике старог века сачувало своју актуалност. О томе видети у поговору Јиргена Елзнера за немачко издање књиге; уп. K. Saks, *Muzika starog sveta...* str. 341–351.

<sup>173</sup> Те смо античке текстове, односно њихове српске и хрватске преводе, навели у приказу првог тома Абрахамове књиге; уп. Музикологија, Београд 2002, бр. 2, стр. 302–317, нарочито стр. 312, 314–317.

<sup>174</sup> Уп. Josip Andreis, *Povijest glazbe*, knj. IV: *Povijest hrvatske glazbe*. [Друго, проширено и прерађено издање.] Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1974, str. 12–13; Ljubomir Galetić, *Muzikološki rad A. Vidakovića*. Sveta Cecilija, Zagreb, srpanj 1969, god. XXXIX, br. 3, str. 70–75, посебно str. 72. (Галетићев чланак доноси и потпуну библиографију Видаковићевих музиколошких студија и чланака.) Видети и: Albe Vidaković, *Izveštaj o radu na sakupljanju muzičkih neumatskih kodeksa i o pregledu knjižnica u Splitu, Trogiru i Hvaru*. Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti za godinu 1954, Zagreb 1956, knj. 61, str. 501–511; Isti, *Tragom naših srednjovjekovnih neumatskih glazbenih rukopisa*. Isto, za godinu 1960, Zagreb 1963, knj. 67, str. 364–392.

*and Baroque Music: a comprehensive survey* (New York, 1967)“. Читалац је овде заслужио и помоћ и коментар. Јер сложено питање дефиниције ренесансе у историји европске музике бриљантно је рашчланио и решио Драгутин Гостушки, у својој већ помињаној, објављеној дисертацији *Време уметности*.<sup>175</sup>

Да је оксфордска Библиографија обрађена и прерађена, да је допуњена релевантним домаћим референцама, нашло би се у српском издању места за Колијерову *Историју цеза*,<sup>176</sup> за Адорна и његову *Филозофију нове музике*,<sup>177</sup> за темељни увид у савремене композиционе технике Цтирада Кохоутека<sup>178</sup> итд., итд.<sup>179</sup>

Али није недостатак музиколошког коментара једини пропуст српског издања *Оксфордске историје музике*. Наиме, читалац не одмакне сувише далеко када застане и јасно запази да је једна од доминантних црта овога приручника интердисциплинарност. (Уосталом, да би се стекао овај утисак, довољно је прелистати регистар имена и наслова.) У вези с том димензијом *Оксфордске историје музике* још се јаче осећа одсуство коментаторове руке.

Вратимо се, у том смислу, примеру из руске културне историје XIX века који смо навели на почетку нашег рада. Наиме, на стр. 303. трећег тома Абрахам каже: „Типични руски интелектуалац тог периода политичке репресије, када је оптимистички позитивизам шезде-

<sup>175</sup> Уп. Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Muзиколошки институт (Posebna izdanja, knj. 14) – Prosveta, Beograd 1968: „Музичка историја и дефиниција Ренесансе“, стр. 95–104.

<sup>176</sup> Библиографија одабране литературе о цезу јавља се у III/448. На српском имамо следећу књигу: Džems Linkoln Kolijer, *Istorija džeza*. Preveo s engleskog Dušan Latković. Nolit (Biblioteka „Muzika“), Beograd 1989.

<sup>177</sup> Крајње је необично да Абрахам не помиње ово познато и утицајно дело које би свакако морало наћи места у оквиру литературе о Шенбергу и Стравинском (уп. III/444–445). Видети: Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*. Preveo Ivan Focht. Nolit (Biblioteka „Sazvežđa“, 19), Beograd 1968.

<sup>178</sup> Stirađ Kohoutek, *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Prevod s ruskog: Dejan Despić. Univerzitet umetnosti, Beograd 1984.

<sup>179</sup> У приказу првог тома *ОИМ* (Музикологија, Београд 2002, бр. 2, стр. 311, нап. бр. 13) навели смо примере одличних библиографија које воде рачуна о читалачком контексту. Овде ћемо се поново позвати на њих. И академик Светозар Петровић и професор Слободан Жуњић сматрали су целисходним да књиге на којима су радили опреме библиографским регистрима који укрштају страну и домаћу литературу. Уп. Sv. Petrović (u suradnji s drugim autorima knjige), „Literatura“, [y:] *Povijest svjetske književnosti*, knj. 1. Uredio Sv. Petrović. Mladost (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1982, стр. 675–693; Frederik Koplston, *Istorija filozofije*, t. 1: Grčka i Rim. Predgovor i prevod Slobodan Žunjić. Beogradski izdavačko-grafički zavod (Velika filozofska biblioteka, posebna izdanja), Beograd 1988: „Treći dodatak: bibliografija“, стр. 549–554.

сетих година XIX века одавно био превазиђен ескапистичким религиозним, филозофским или уметничким култовима, Скрјабин је почео да компоује изузетне клавирске минијатуре“.<sup>180</sup> Већ смо назначили да је овде на послу писац склон језгровитом исказу, исказу набијеном многобројним латентним информацијама. Али (овде) енглески историчар пре рачуна на препознавање, него на упознавање. Зато би од користи био домаћи приређивач. Разуме се, не може се у једној пратећој напомени исписати руска културна историја дотичне епохе, али се макар могло, у једној реченици, указати на дело које у правом смислу илуструје, објашњава и допуњује Абрахама. Наиме, од пре тринаест година на српском језику располажемо прегледно и јасно писаним приручником оца Фредерика Коплстона, *Филозофија у Русији*, који би студенту (музике) опширно рашчланио садржај наведене Абрахамове реченице.<sup>181</sup>

На стр. 113. трећег тома Цералд Абрахам спомиње Гесеков *Marche lugubre* „који је остварио невероватан утисак и свиран је на Мирабоовој сахрани (1791)“.<sup>182</sup> Свакако, од образованог човека се очекује да располаже елементарним појмовима о Француској револуцији и да зна ко је Мирабо. Беспредметно би било очекивати да је уз свако име дата напомена – ово је превод, а не критичко издање. Па ипак, с обзиром на данашњи ниво општих студентских знања сматрамо да не би било на одмет да је сугерисано елементарно, дискретно обавештење о једном од вођа револуције из 1789. године. Да та напомена не би била преобилна, читаочев поглед се, вољом и потезом приређивача, једноставно могао управити на познату и новијим издањем доступну књигу Слободана Јовановића *Вођи француске револуције: Мирабо – Димурије – Дантон – Робеспјер*.<sup>183</sup>

Просечни студент музике – ако се на њега мисли – застаће с оловком у руци и при помену Анатолија Луначарског, ерудите, драматичара, есејисте и критичара, првог Лењиновог совјетског народног комесара за просвету. Абрахам га помиње само једанпут, и опет без иоле развијене упутнице.<sup>184</sup> Могло се то ћутање надићи кратком

<sup>180</sup> Изворник: стр. 799.

<sup>181</sup> Уп. Frederik Koplston, *Filozofija u Rusiji*. Prevod Bogdan Lubardić. Stručna redakcija Jasna Šakota. Beogradski izdavačko-grafički zavod (Velika filozofska biblioteka, posebna izdanja), Beograd 1992.

<sup>182</sup> Изворник: стр. 654.

<sup>183</sup> Видети: Слободан Јовановић, *Вођи Француске револуције*. (Сабрана дела Слободана Јовановића. Приредили Радован Самарџић и Живорад Стојковић. Књига прва.) Београдски издавачко-графички завод – Српска књижевна задруга – „Југославијапублик“, Београд 1990, стр. 9–77.

<sup>184</sup> III/358: „Након [Октобарске] револуције, комесар за образовање Луначарски, за шефа свог музичког одсека поставио је авангардног композитора Артира

приређивачевом интервенцијом која би кратко представила руског писца и навела његов познати спис који је доступан у изврсној антологији Вјекослава Микецина – *Културни задаци радничке класе: ошћинелјудска и класна култура*.<sup>185</sup>

Покрај читаоца *Оксфордске историје музике* промичу многобројни европски песници, нарочито у вези с формом соло песме. Када говори о мелодији, за раздобље од 1855. до 1893. године, Цералд Абрахам се осврће на композиције Габријела Форера и Анрија Дипарка: „Обојица су углавном компоновали на стихове Готјеа, Бодлера и парнасоваца (*Parnassiens*, фр.), Леконта де Лила, Силија Придома и Верлена (који је у младим данима био парнасовац)...“<sup>186</sup> Енглески писац гдекад помисли на своје млађе и мање упућене читаоце, па је овде после француске речи за парнасовце додао напомену: „So called from the review *Le Parnasse contemporain* (1866–76)“. Да ли се могло више учинити за српског студента? Није се морало захватати у специјалистичку литературу,<sup>187</sup> довољно је било пружити само мало шире објашњење о парнасовцима и евентуално упутити на *Речник књижевних термина* или на слична дела најопштијег карактера.<sup>188</sup>

Брз и сведен а мање приступачан за дидактику и едукацију, Цералд Абрахам овако пише о последњим камерним композицијама Јозефа Хајдна: „Међутим, старац још није завршио са радом. Године

---

Луријеа, Дебисијевог, Скрјабиновог и Шенберговог следбеника“ (оригинал: стр. 840).

<sup>185</sup> Видети: Anatolij Vasiljevič Lunačarski, „Kulturni zadaci radničke klase – Opće-ljudska i klasna kultura“, prev. Magdalena Bekić, [y:] *Marksizam i umjetnost. Izbor tekstova, predgovor, bilješke o autorima Vjekoslav Mikecin. Izdavački centar „Komunist“* (Edicija „Antologije“, 1), Beograd 1972, str. 324–335. Остали преводи: А. Луначарски, *Пролеткулт*. *Културни задаци радничке класе*. Превео и предговор написао Д-р А. Љ. Наклада „Атос“ (Библиотека „Два јелена“), Београд 1924; А. В. Lunačarski, *O ruskoj književnosti*. Preveo Zvonko Tkalec. Stihove prepevao Milorad Živančević. Redaktor Vera Stojić. Kultura (Biblioteka „Književna kritika i esej“), Beograd 1959.

<sup>186</sup> III/287; изворник, стр. 787.

<sup>187</sup> У њу спада докторска дисертација Владете Р. Кошутећа, недавно преминулог професора Опште књижевности на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду: *Парнасовци и симболистички у Срба*. Српска академија наука (Посебна издања, књ. CCCXCVIII, Одељење литературе и језика, књ. 16), Београд 1967.

<sup>188</sup> Уп. S. V. [Slobodan Vitanović], „Parnasovci“, [y:] *Rečnik književnih termina*. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković. Drugo, dopunjeno izdanje. Institut za književnost i umetnost – Nolit (Biblioteka „Odrednice“), Beograd 1992, str. 569–570; *Svjetska književnost zapadnoga kruga, od srednjega vijeka do današnjih dana*. Sastavio Ivan Slamnig, uz suradnju Aleksandra Flakera i Svelada Slamniga. Školska knjiga, Zagreb 1973: [„Parnasovci“], str. 161–162.

1803, две године након што је Бетовен објавио свој *оп. 18*, компоновао је два средња става *Квартеџа у В-дуру* испод којих је исписао две линије у којима, попут Проспера, након своје 'небеске музике' прекида ствар и 'губи снагу'.<sup>189</sup> Отворено говорећи: колико ће читалаца, из реда студената музике, без асистенције коментатора/шаптача знати да је ово алузија на Шекспирову *Бурју*?<sup>190</sup> Једно је ако се Абрахам обраћа енглеској публици, а друго ако се на уму има читалац из средине у којој Шекспир није писац националног корпуса.

Када се каже да је *Оксфордска историја музике* конципирана интердисциплинарно, онда ваља нагласити да овде не мислимо само на најранија раздобља историје европске музике за која су примарни извори немумичког карактера – литерарног или ликовног. И касније, у вези с другим музичкоисторијским епохама (посебно у вези с романтизмом), Абрахам се позива на огроман број књижевних, историографских, филозофских дела, чији је утицај у историји музике био изузетно значајан. Заједно с композиторима, у *Оксфордској историји музике* корачају: Пјетро Бембо, Петрарка, Вергилије, Ариосто, Софокле, Лојола, Данте, Тасо, Шекспир, Милтон, Молијер, Манцони, Ричардсон, Филдинг, Расин, Бомарше, Овидије, Томас Греј, Гете, Шилер, Еурипид, Лесаж, Валтер Скот, браћа Грим, Волтер, Карл Аугуст Музеус, Хајне, Бајрон, Мицкјевич, Пушкин, Бенвенуто Челини, Иго, Островски, Сервантес, Љермонтов, Хајнрих фон Клајст, Дима Син, Чернишевски, Гогољ, Корнеј, Мериме, Прево, Верга, Хелдерлин, Хомер, Ла Фонтен, Ламартин, Верлен, Бодлер, Ибзен, Оскар Вајлд, Ниче, Леонид Андрејев, Фернандо де Рохас, Маларме, Алојзије Бертран, Готфрид Келер, Андерсен, Рабле, Брјусов, Бихнер, Брехт, Чапек, Достојевски, Ади, Катул, Мајаковски, Љесков, Шолохов, Ромен Ролан, Толстој, Аполинер, Рембо, Херман Мелвил и многи други. Када се њихова дела, она које помиње Џералд Абрахам а која су надахњивала музичаре, групишу на једну заједничку листу, читалац добије својеврсну, „индиректну“ историју европске музике. Преводац, редактор и издавач нису сматрали својом обавезом да домаћем читаоцу пруже библиографска обавештења о српским и хрватским преводима дугачке поворке тих литерарних дела која због свог ути-

<sup>189</sup> III/65; изворник: стр. 618.

<sup>190</sup> Видети: Viljem Šekspir, *Celokupna dela*, knj. 1. Priredili Borivoje Nedić i Živojin Simić. BIGZ – Narodna knjiga – Nolit – Rad, Beograd 1978: „Bura“, prevod i napomene: Živojin Simić i Sima Pandurović, str. 27–107. Видети стр. 97, Просперов монолог у V чину, прва сцена: „Grobovi su, na moju zapovest, budili svoje spavače, i tad otvarali se i puštali ih van pod dejstvom moje svemoćne veštine. Te grube mađije odričem se sad; i pošto zatražim nebeske muzike, što baš sad činim, da bih ostvario smer svoj na čulima onih što i jesu za te muzičke čini – prelomiću svoj štap i u zemlju zakopati ga tad na nekoliko lakata duboko, a svoju knjigu utopiti dublje no što je ikad olovni visak dopr'o“.



цаја припадају и музичкој повести. То свакако подразумева опсежан труд, али, пре њега, и свест и опредељење да је та врста напора неопходна у преводу једног приручника. И да није реч о приручнику, очекивало би се да све оно што Абрахам цитира, коментарише или анализира, а што је преводом доступно на језику преводиоца, тако буде и наведено и препоручено.<sup>191</sup>

\* \* \*

Завршићемо сопственим речима, изнесеним пре три године, у вези с преводом првог тома *Оксфордске историје музике*:

Превести, приредити и објавити књигу сложене фактуре каква је ова историја музике, у нашим толико неповољним, свеукупним, животним и економским околностима, подухват је несумњиво скопчан с многобројним проблемима. Београдско издање резултат је најбољих намера, бриге и жеље да се истински помогне ученицима, студентима и свим љубитељима музике. Без сумње, и са поменутих недостацима – како начелног, методолошког, тако и приређивачког реда – Абрахамов приручник имаће своју читалачку публику и своју улогу у српској средини. Али баш зато што ова књига долази да попуни крупну и дугогодишњу празнину, за жаљење је што приређивачки посао није био постављен на широкој основи, а онда и брижљиво изведен. Постоји само један начин да се то уради: „... не штедећи себе а чинећи све за читаоца и његово што боље обавештење“.<sup>192</sup> Абрахамова *Историја* је наслоњена на многобројне изворе литерарног карактера и зато је изразито интердисциплинарног карактера. Стога је вероватно требало ангажовати допунске редакторе.

<sup>191</sup> Нажалост, због ограниченог простора овде није било могућно објавити планирани библиографски додатак, од двадесет страница, с подацима о домаћим преводима литерарних извора за историју музике. Ми смо ту библиографију начинили и радо ћемо је уступити преводиоцу и издавачу, ако се буде припремало друго издање *Оксфордске историје музике*.

<sup>192</sup> Уп. веома похвално писмо Иве Андрића Младену Лесковцу од 25. новембра 1953. године у вези с Лесковчевом *Антологијом стварије српске поезије* која је изашла те године: *Писма Иве Андрића Младену Лесковцу*. [Приредио Радован Поповић.] Свеске Задужбине Иве Андрића, Београд, октобар 2001, год. XX, св. 18, стр. 147. Пре двадесет година, у потпуно другачијим општим условима од ових данашњих, у Србији су преводилаштво и издаваштво имали високе стандарде и домете. До које се мере једна књига може функционализовати у новој језичкој и културној средини, сведочи, примера ради, и изврсна, далеко-сежна мрежа пропратних бележака у следећем преводу: Nadežda Mandeljštam, *Sećanja i razmišljanja*, I–II. S ruskog prevela, uvodnu reč i beleške dodala Anđelija Demetrović-Matijašević. Prosveta (Biblioteka „Prosveta“, 35–36), Beograd 1984.

Ако не рачунамо нека популарније конципирана дела,<sup>193</sup> ово би била прва инострана историја музике која се јавља на српском језичком подручју после 1937. године и *Увода у историју музике* Карла Нефа.<sup>194</sup> Није потребан коментар овој чињеници.

Aleksandar Vasić

### CONTEMPORARY MUSICAL HISTORIOGRAPHY AND THE PROBLEMS OF THE METHODOLOGICAL APPROACH

(In regard of the Serbian translation of the second and third volume of Gerald Abraham's *Concise Oxford History of Music*)

(Summary)

The first foreign review of the general history of music translated to Serbian language was Karl Nef's *Einführung in die Musikgeschichte*. It was published in Belgrade, in 1937. During the '70s and '80s of the 20<sup>th</sup> century, there were translated popularly conceived histories of music of Luciano Alberti and Nibert Difourc. In 2002/2004 the Belgrade publisher "Clio" issued the second and third volume of Gerald Abraham's *Concise Oxford History of Music*. It was estimated that the long pause, as well as the choice of the prominent British author, present strong reasons for detailed critical study approach to the latest edition. The character of the study is threefold and interdisciplinary: musicological, philological and bibliographical. The first part of the study is the analysis of the writer's methodological procedure that can be discussed. Namely, next to the significant virtues in expert and style such as conciseness in statements, original observations and evaluations, and literate, aesthetic attractiveness, Abraham's book also contains contradictory of methodological character. The writer is not completely consistent in conducting of the chosen methodological procedure. On one side, he does not describe the history of European music with period terms such as baroque, classicism, impressionism or expressionism. On the other side, he nevertheless uses period terms in some way, but only in relation to the music of the 19<sup>th</sup> century. The only style that *The Concise Oxford History of Music* elaborates is Romanticism. Such inconsistentness cannot be justified even more from the aspect of potential student

<sup>193</sup> Lučano Alberti, *Muzika kroz vekove*. Prev. Ivan Klajn. Stručna redakcija: Predrag Milošević. „Vuk Karadžić“, Beograd 1974; *Muzika: Ljudi, instrumenti, dela*, knj. 1–2. Priredio Norbert Difurc. Prev. Anka Bukavac, Zorica Hadži-Vidojković, Radomir Ječinić, Milanka Jovanović, Mirjana Ninković, Dragomir Papadopolos i Nada Popović-Perišić. Predgovor: Stana Đurić-Klajn. „Vuk Karadžić“, Beograd 1982.

<sup>194</sup> Karl Nef, *Uvod u istoriju muzike*. Prevela s nemačkog Stana Đurić-Klajn. Državna štamparija Kraljevine Jugoslavije, Beograd 1937. За постојања друге Југославије, на српскохрватском језичком подручју најисцрпнија општа историја музике дошла је из пера академика Јосипа Андреиса, оснивача и професора Музиколошког одсека Музичке академије у Загребу; уп. *Povijest glazbe*, knj. I, II i III. [Peto izdanje.] Sveučilišna naklada Liber (Biblioteka „Povijesti/Historiae“), Zagreb 1989.

readers of this reference book. The second part of disquisition contains analysis and evaluation of the Serbian translation of Abraham's *History*. That philological section of the work discusses mistakes in translation, controversial examples of transcription and adaptation of foreign names, grammatical, lexical and punctuational omissions. Also, examples show almost complete absence of necessary musicological and literary comments and processing of the original text in Serbian translation.

UDC 78(091)(03)

78.072.3